ملامح نظرية السياق في الدرس اللغوي الحديث

(ملامح السياق في الدرس اللغوي الحديث)

الدكتور محمد إسماعيل بصل* وفاطمة بلة **

الملخّص

شغلت دراسة السياق مجالاً واسعاً في الدرس اللغوي المعاصر، وارتبط السياق بجهود كثير من علماء اللغة قديماً وحديثاً، حتى صارت نظرية متكاملة على يد العالم الانكليزي فيرث (J.R Firth).

وقد اهتم علماء اللغة قديماً بالسياق ومدى تأثيره على المعنى، من دون إهمال للظروف المحيطة بالحدث الكلامي، ومن خلال ربطهم لفكرة «المقام» و«المقال»، فقد وجدوا أن اللفظ المجرد من سياقه لا يكشف المعنى، وقد ظهر ذلك عند أهم رموزه: كالجاحظ وابن جني والجرجاني الذي أبدع نظرية النظم التي قامت على دراسة السياق لتظهر أفكارهم التي تصلح أن تكون نظرية متكاملة وقد ظهر جهدهم بما حواه التراث العربي من التفسير وعلوم القرآن والحديث والبلاغة والنحو واللغة والصرف....

أما في الدرس اللغوي الحديث فقد طور العالم فيرث نظرية السـياق ليجعل منها نظرية لغوية متكاملة تأثر بها من جاء بعده من اللغويين العرب والغربيين وسيتناول البحث ملامح السياق في الدرس اللغوي الحديث عند الغربيين الذين جاؤوا قبل فيرث وبعده، وعند العرب الذين انبهروا بالدرس اللغوي الغربي.

كلمات مفتاحية: السياق، نظرية النظم، المقام، المقال.

مقدمة

تعدّ نظرية السياق منهجاً من أهم مناهج دراسة المعنى في اللغة. فالدلالة الصحيحة للمعنى هي التي تُكتسب من السياق، فالسياق يجمع المعاني المراد فهمها، ويوصلها إلى ذهن القارئ، وفق قرائن لفظية

* أستاذ، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا. (الكاتب المسؤول)

** طالبة دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، ٠٩٣٢٥٨٤٦٥٦(٦٣

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٠٤/٠٢هـ.ش= ٢٠١٣/٠٦/٢٣م تاريخ القبول: ١٣٩٣/٠٩/٠٦ هـ.ش= ٢٧

ومعنوية تسير بالمعنى نحو الغاية المقصودة، فمعرفة المعنى المعجمي للكلمات لا تكفي « فمعنى الكلمة في المعجم متعدد ومحتمل، ولكن معنى اللفظ في السياق واحد لا يتعدد »(١).

وقد تعددت النظريات اللغوية في دراسة المعنى كالنظرية الإشارية التي قامت على يد أوجدن وريتشاردز، والنظرية التصويرية التي تعود إلى الفيلسوف الانجليزي جون لوك، والنظرية السلوكية وكان بلومفيلد سباقاً في هذا التوجه، وغير ذلك من النظريات التي اهتمت بالمعنى. وعلى الرغم من تعدد النظريات إلا أنها لم تستطع أن تقدم نظرية لغوية متكاملة عن السياق كما حدده فيرث.

تكمن أهمية البحث في كونه يرصد تطور نظرية السياق عند فيرث لتصبح نظرية لغوية متكاملة الجوانب، تأثر بها من جاء بعده من علماء لغويين غربيين وعرب.

اعتمد هذا البحث على المنهج التاريخي والمنهج الوصفي التحليلي، فقد عني البحث بعرض الظواهر المتصلة بالسياق وفق ترتيب زمني، وحرص على سبر أغوارها، كما عني بتحليلها ومعرفة توجهاتها.

ملامح السياق في الدرس اللغوي الحديث:

السياق لغة:أصل السياق:"سواق، فقلبت الواو ياء لكسرة السين، وهما مصدران من ساق

ومما ذكر "ابن منظور" في "لسان العرب": « ما تساوق، أي: ما تتابع، والمساوقة: المتابعة كأن بعضها يسوق بعضاً »(٣).

ومما ذكر "الزمخشري" في "أساس البلاغة": «... وهو يسوق الحديث أحسن سياق، وإليك يساق الحديث، وهذا الكلام ساقه إلى كذا، وجئتك بالحديث على سوقه: على سرده »(٤).

والسياق اصطلاحاً (Context): يُعرَّف بأنه البيئة اللغوية (Linguistic context) التي تحيط بصوت أو فونيم أو مورفيم أو كلمة أو عبارة أو جملة(٥).

١ – السياق عند اللغويين الغربيين:

عني «برونسلاو مالينوفسكي» (Bronislaw Malinowski) ١٨٨٤ – ١٩٤٢: بدراسة عدد من اللغات البدائية(١)، في جزر تروبرياند، وعانى في أثناء عمله من صعوبات في ترجمة النصوص،

(١) تمام حسان، **اللغة العربية معناها ومبناها**، ص٣١٦.

(٢) أبو الفضل جمال الدين بن منظور، **لسان العرب**، ١٦٧/١٠ «سوق».

(٣) **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

(٤) أبو القاسم جار الله محمود الزمخشري (٥٣٨هـ)، **أساس البلاغة**، ص٣١٦ «سوق».

(٥) محمد علي الخولي، **معجم علم اللغة النظري**، ص١٥٦.

وأخفق في الوصول إلى ترجمات مرضية لها، ووجد أنها لا يمكن أن تؤدي معنى، إلا إذا عرفنا الحال التي كان عليها المتكلم حين نطق بها[٢].

فوظيفة اللغة عند « مالينوفسكي » هي « أسلوب عمل » وليس « توثيق فكر »[٣]، مع الاحتفاظ بكونها وسيلة اتصال بين الناس، وبذلك يكون أول من استعمل مصطلح سياق الحال **Situation of Context** ويعني هذا المصطلح: « الموقف الفعلي الذي حدث فيه الكلام، ولكنه يقود إلى نظرة أوسع للسياق تضم الخلفية الثقافية التي وضع الحدث الكلامي بإزائها[٤].

وفي حديث مالينوفسكي عن سياق الحال، أوجد ما يسمى « بالتجامل »، وذهب إلى « أن كثيراً ما نتكلم به لا يقصد به أساساً التفاهم، أو تقديم المعلومات، أو إصدار الأوامر، أو التعبير عن الآمال والرغبات وإثارة العواطف، وإنما يستعمل لخلق شعور بالتفاهم الاجتماعي والمعاملة. وكثير من العبارات المعدة أصلاً – مثل – How do you do – المحددة اجتماعياً قد تخدم هذا الغرض، أي: التجامل»[٥].

لقد قدم مالينوفسكي مفهوماً جديداً للغة: وهو سياق المجتمع التي أنتج اللغة، إن: « السياق الذي قصده مالينوفسكي هو البنية الطبيعية، أو الواقع الثقافي للمجتمع، ثم تطور باستعمال فيرث له في دراسته اللغوية »[٦].

وقد جاء بعده العالم اللغوي الفرنسي فندريس (Vendryes) الذي اهتم بسياق المقال، لا سياق الحال، يقول: «إننا حينما نقول بأن لإحدى الكلمات أكثر من معنى واحد في وقت واحد، نكون ضحايا الانخداع إلى حد ما، إذ لا يطفو في الشعور من المعاني المختلفة التي تدل عليها إحدى الكلمات إلا المعنى الذي يعنيه سياق النص. أما المعاني الأخرى جميعها فتنمحي وتتبدد، ولا توجد إطلاقاً»[٧].

---

(١) بالمر، ف.ر، **علم الدلالة، إطار جديد**، ص٧٦.

(٢) المصدر نفسه، ص٧٤.

(٣) المصدر نفسه، ص٧٥.

(٤) محمد شكري عباد، **معجم المصطلحات اللغوية والأدبية**، ص٥٦.

(٥) جون لاينز، **علم الدلالة الفصلان التاسع والعاشر من كتاب مقدمة في علم اللغة النظري**، ص٣٢.

(٦) محمود السعران، **علم اللغة**، مقدمة للقارئ العربي، ص٣١٠.

(٧) فندريس، **اللغة**، ص٢٢٨.

فلا تتعدد المعاني للكلمة لأن اســتعمالها داخل السياق يعطيها معنى واحداً لا غير. ويشير فندريس إلى أهمية السياق في التحليل اللغوي للنصوص.

كما يشير «فندريس» إلى أهمية السياق في التحليل اللغوي للنصوص: « الذي يعين قيمة الكلمة هو السياق، إذ إن الكلمة توجد في كل مرة تستعمل فيها في جو يحدد معناها تحديداً مؤقتاً، والسياق هو الذي يفرض قيمة واحدة بعينها على كلمة توجد في كل مرة تستعمل فيها في جو يحدد معناها تحديداً مؤقتاً.

والسياق: هو الذي يفرض قيمة واحدة بعينها على الكلمة، على الرغم من المعاني المتنوعة التي في وسعها أن تدل عليها، والسياق أيضاً: هو الذي يخلص الكلمة من الدلالات الماضية التي تدعها الذاكرة تتراكم عليها، وهو الذي يخلق لها قيمة حضورية »[(١)].

فالسياق: هو الذي يحدد معنى الكلمة المناسب ويعمد إلى إبعاد كل ما خلا من معاني ذهنية مرتبطة بهذه الكلمة دون السياق، ولذلك عندما نسمع جملة أو نقرؤها: « نرى الكلمات التي تشتمل عليها يفسر بعضها بعضاً، فإذا كانت منها واحدة غير مألوفة لنا - والواقع أن هناك دائماً فترة في حياتنا نسمع فيها الكلمة لأول مرة - حاولنا بطبيعة الحال تفسيرها معتمدين على سياق النص، وهذه هي الخطة التي يتبعها التلاميذ عندما يحاولون ترجمة نص أجنبي »[(٢)].

فالكلمة يختلف معناها بحسب اختلاف استعمالها، يقول « فندريس »: « فالكلمة لا تتحدد فقط بالتعريف التجريدي الذي تحددها به القواميس، إذ يتأرجح حول المعنى المنطقي استعمالها — وهي التي تكوّن قيمتها التعبيرية»[(٣)].

فالكلمة تكتسب دلالتها من خلال موقعها في السياق، فمكونات السياق، وارتباط عناصر بعضها ببعض تزيد في دقة معنى الكلمة، على الرغم من جهد مالينوفسكي وفندريس في نظرية السياق إلا أن العالم فيرث « Firth ت١٩٦٠ » أولف من حاول أن يؤسس نظرية لغوية متكاملة في موضوع السياق، لقد تقدم فيرث في النصف الأول في القرن الماضي برؤية جديدة في مفهوم الدلالة في علم اللغة الحديث، تبنته مدرسته التي عُرف بها « المدرسة الألسنية الاجتماعية » ؛ إذ نظر: « إلى المعنى على أنه نتيجة علاقات متشابكة متداخلة، فهو ليس فقط وليد لحظة معينة بما

---

(١) فندريس، **اللغة**، ص٢٣١، ٢٢٨ — ٢٣٢.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٥٢.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٣٥.

يصاحبها من صوت وصورة، ولكنه أيضاً حصيلة المواقف الحية التي يمارسها الأشخاص في المجتمع، فالجمل تكتسب دلالاتها في النهاية من خلال ملابسات الأحداث، أي: من خلال سياق الحال »[1]، ويرى: «أن المعنى لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية، أي: وضعها في سياقات مختلفة»[2]، وقد أكد فيرث على «التوازي بين السياقات الداخلية والشكلية.... وبين السياقات الخارجية للموقف»[3].

وفي ذلك تبنى فيرث سياق الحال الذي جاء به مالينوفسكي، لكنه لم يكتف به بل تعداه إلى الدراسة اللغوية الصوتية، الصرفية، النحوية، المعجمية لتكتمل الدراسة الدلالية.

فهو يرى: « أن التصور الرئيس في علم الدلالة يقوم على سياق، وذلك السياق يشمل المشارك البشري أو المشاركين: ماذا يقولون، وماذا يجري، ويجد فيه عالم الأصوات سياقه الصوتي، كذلك النحوي والمعجمي يجد أن سياقاتهما فيه. وإذا أردت أن تبحث عن الخلفية الثقافية الأصلية فعليك بسياقات خبرة وتجارب المشاركين، فكل شخص يحمل معه ثقافته، وجزءاً كبيراً من واقعه الاجتماعي أينما ذهب.

وبعد فراغ عالم الأصوات والنحوي والمعجمي من عملهم يعقب ذلك عملية التكامل الكبرى التي تفيد من عملهم في الدراسة الدلالية، ولهذه الدراسة السياقية أحتفظ بمصطلح علم الدلالة »[4].

فدراسة المعنى عند فيرث تعني تحليلاً للسياقات والمواقف التي ترد فيها، حتى ما كان منها غير لغوي[5]. وعلى هذا تقوم نظرية (فيرث) على ثلاثة أركان رئيسة في دراسة المعنى، وهي[6]:

أولاً: وجوب اعتماد لغوي على ما يسمى بالمقام أو سياق الحال وحدد (فيرث) العناصر الأساسية لسياق حال الحدث اللغوي بما يلي:

١ – المظاهر وثيقة الصلة بالمشاركين: أي: المتكلمين والسامعين، وتتضمن أموراً ثلاثة:

- كلام المشاركين، أي: الحدث الكلامي الصادر عنهم.

---

(١) يحيى أحمد، **الاتجاه الوظيفي ودوره في تحليل اللغة**، مجلة عالم الفكر، ص٨٢.

(٢) أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، ص٦٨.

(٣) هـ. روبتر، **موجز تاريخ علم اللغة في الغرب**، ص٣٤٩.

(٤) عبد الكريم مجاهد، **الدلالة اللغوية عند العرب**، ص١٥٩.

(٥) أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، ص٦٩.

(٦) تمام حسان، **اللغة العربية معناها ومبناها**، ص٣٣٧ – ٣٣٨.

❖ الحدث غير الكلامي عندهم، ويقصد به أفعالهم وسلوكهم في أثناء الكلام.

❖ شخصية المتكلم والسامع وتكوينهما الثقافي، وكذا من يشهد الكلام من غيرهم، إن وجدوا، وبيان مدى علاقتهم بالسلوك اللغوي، وهل يقتصر دورهم على مجرد الشهود ؟ والنصوص التي تصدر عنهم.

٢ – الأشياء وثيقة الصلة بالموقف: وهي العوامل والظواهر الاجتماعية ذات العلاقة البالغة، والسلوك اللغوي لمن يشارك في الموقف الكلامي، نحو: مكان الكلام وزمانه والوضع السياسي.... وكل ما يطرأ أثناء الكلام مما يتصل بالموقف الكلامي أياً كانت درجته.

٣ – أثر الحدث الكلامي في المشتركين: كالإقناع أو الألم، أو الأغراء، أو الضحك.... الخ وبذلك قدم (فيرث) أسساً دقيقة لسياق الحال.

ثانياً: وجوب تحديد بيئة الكلام المدروس، تحديداً دقيقاً، حتى تضمن عدم الخلط بين لغة وأخرى، أو لهجة وأخرى، أو بين مستوى كلامي ومستوى آخر، لأن من شأن هذا الخلط أن يؤدي إلى نتائج مضطربة غير دقيقة، ومن ثم يجب تحديد البيئة الاجتماعية أو الثقافية، التي تحتضن اللغة المراد دراستها، ذلك أن هناك صلة وثيقة بين اللغة والثقافة التي تحتضنها، وهو ما يمكن أن نسميها بالسياق الثقافي، وهو أمر هام للفصل بين المستويات اللغوية، كلغة المثقفين، ولغة العوام، أو لغة الشعر، ولغة النثر.

ثالثاً: وجوب النظر إلى الكلام اللغوي على مراحل؛ لأنه مكون من أحداث لغوية مركبة، أو معقدة، وهي فروع اللغة المختلفة. وإتباع هذا المنهج يوفر اليسر والسهولة في تحليل الأحداث اللغوية، والوصول إلى خواص الكلام المدروس ؛ إذ تقود كل مرحلة إلى التي تليها وصولاً إلى المعنى الوظيفي.

وهذا المعنى لا يمثل سوى حقائق ناقصة من المعنى لا يكتمل إلا بملاحظة عنصر المقام، أو المعنى الاجتماعي، وصولاً إلى المعنى الدلالي.

إن نظرية (فيرث) السياقية تنطلق في دراسة السياق من خلال مجموعة الوظائف اللغوية: « الصوتية – المورفولوجية – النحوية – المعجمية – الدلالية، فيدرس االمعنى على المستويات جميعها، ويجب أن ترتبط بسياق الحال، ولقد أعطى فيرث اهتماماً كبيراً للسياق، وعدّه الأساس لعلم الدلالة.

وقد اتبع (فيرث) علماء آخرين (Mitchel , Sinclair , Haliday)[1].

(1) أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، ص٦٩.

وذكر Leech أن فيرث تأثر في نظريته السياقية بالانتروبولوجي البولندي المولد (مالينوفسكي) (B.Malinowski) الذي عرف عنه – في دراسته للدور الذي تؤديه اللغة في المجتمعات البدائية: أنه يعالج اللغة

كصيغة من الحركة، وليس كأداة للانعكاس. اللغة في حركتها، والمعنى كما يستعمل، يمكن أن ينظر إليهما على أنهما شعار مزدوج لمدرسته الفكرية »(١).

«وقد أيدت الفلسفة النظرية السياقية (فيرث) كالفيلسوف **Wittgenstein** كون معنى الكلمة هو استعمالها في اللغة»(٢).

ولقد دعا هاليداي (**Halliday**) إلى «الارتباط الاعتيادي لكلمة ما، في لغة ما، بكلمات أخرى معينة»(٣).وهذا ما يقصد به التساوق أو الرصف (**Collocation**)، اقتصر فيها على السياق اللغوي، فتحديد الكلمة عند هاليداي تعتمد على النظر إلى مجموعة الكلمات التي تقع معها في السياق اللغوي. «فمعنى كلمة (منصهر) يرتبط بمجموعة من الكلمات: حديد – نحاس – ذهب – فضة، ولكن ليس مع «جلد» مطلقاً. وعدم تلاؤم «جلد» مع هذه المجموعة لا يكفي لعدم صحة الارتباط، أو توافق الوقوع بين « جلد » و«منصهر».

ولذا يلجأ إلى الدليل الشكلي لإثبات عدم الملاءمة. وسـيثبت الدليل الشكلي أن الحديد والنحاس والذهب... تتقاسم عدداً من الترابطات مثل الصلابة، والثقل، والبريق، والبرودة... التي لا توجد في مجموعة الجلد، وإنما يوجد بدلاً منها صفات الخفة والليونة وانطفاء اللون »(٤).

وأما «ستيفن أولمان » فقد أدرك أهمية السياق في فهم النصوص اللغوية، إلا أنه حذر من المبالغة من الذين يدعون أن الكلمة معزولة عن السياق، ليس لها معنى على الإطلاق، يقول أولمان: « كثيراً ما يرددون القول بأن الكلمات لا معنى لها على الإطلاق خارج مكانها في النظم، يقول القائل عندما أستعمل كلمة يكون معناها هو الذي أختاره لها فقط لا أكثر، ولا أقل »(٥).

---

(١) أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، ص٧٢.

(٢) المرجع نفسه، ص٧١ – ٧٢.

(٣) المرجع نفسه، ص٧٤.

(٤) المرجع نفسه، ص٧٤.

(٥) ستيفن أولمان، **دور الكلمة في اللغة**، ص٥٥.

ولقد أدرك أولمان أهمية السياق في فهم النصوص اللغوية لكنه لم ينكر وجود معنى للكلمة في المعجم: «فالكلمات المفردة لا معنى لها على الإطلاق. كيف تصنف المعاجم إذا لم يكن لهذه الكلمات معانٍ؟ إننا لا ننكر أن كثيراً من الكلمات يعتريها الغموض الشديد، وأن ألوانها المعنوية غالباً ما تكون مائعة، وغير محددة تحديداً دقيقاً، ولكن هذه الكلمات مع ذلك لا بد أن يكون لها معنى، أو عدة معان مركزية ثابتة»[١].

فهو يرى أن الكلمة خارج السياق لها معنى، وعندما توضع في سياق تتشارك مع المعنى الذي فرضه السياق: «فالسياق هو الذي يساعدنا على إدراك التبادل بين المعاني الموضوعية والمعاني العاطفية والانفعالية»[٢].

وعلى الرغم من ذلك فقد حدد مفهوم السياق: «بأنه ينبغي ألا يقتصر على الكلمات والجمل الحقيقية (السابقة واللاحقة) بل يشمل القطعة كلها والكتاب كله، كما ينبغي أن يشمل – بوجه من الوجوه – كل ما يتصل بالكلمة من ظروف وملابسات. والعناصر غير اللغوية المتعلقة بالمقام الذي تنطق فيه الكلمة، لها هي الأخرى أهميتها البالغة في هذا الشأن»[٣].

إن هذه العوامل لو طبقت على السياق بدقة: «لأمكن التخلص من الاقتباسات والترجمات والتفسيرات الكثيرة الخاطئة»[٤].

ويؤكد أولمان على أهمية السياق بقوله: إن نظرية السياق – إذا طبقت بحكمة – تمثل حجر الأساس في علم المعنى، وقد قادت بالفعل إلى الحصول على مجموعة من النتائج الباهرة في هذا الشأن، إنها مثلاً قد أحدثت ثورة في طرق التحليل الأدبي، ومكنت الدراسة التاريخية للمعنى من الاستناد إلى أسس حديثة أكثر ثباتاً... وفوق هذا كله، قد وضعت لنا نظرية السياق مقاييس لشرح الكلمات وتوضيحها عن طريق التمسك بما سماه الأستاذ (فيرث) ترتيب الحقائق في سلسلة من السياقات، أي: سياقات ينطوي كل واحد منها ضمن سياق آخر، وكل واحد منها وظيفة لنفسه، وهو عضو في سياق أكبر، وفي كل السياقات الأخرى وله مكانه الخاص فيما يمكن أن نسميه سياق الثقافة.

---

[١] المرجع نفسه، ص٥٥.

[٢] ستيفن أولمان، **دور الكلمة في اللغة**، ص٥٦.

[٣] المصدر نفسه، ص٥٥.

[٤] المصدر نفسه، ص٥٥.

والحق أن هذا المنهج طموح إلى درجة لا نستطيع معها في كثير من الأحايين إلا تحقيق جانب واحد منه فقط، ولكنه مع ذلك يمدنا بمعايير تمكننا من الحكم على النتائج الحقيقية حكماً صحيحاً»[1]، وفي هذا الكلام تأكيد على أهمية السياق عند أولمان، في فهم المعاني والدلالات في النصوص اللغوية، لذا كان أولمان حريصاً على التنبيه على أن المنهجين التحليلي والسياقي ليسا متضاربين، وإنما يمثلان خطوتين متتاليتين في نفس الاتجاه[2].

ومن الغربيين من أنكر أهمية السياق في كشف المعاني، ومن أبرزهم بالمر: الذي قدم بديلاً عن السياق بقوله: « عندما نهيئ جملة أخرى بمعنى مشابه، أو تفسيراً لها، وهذا لا يعني أننا حددنا جملتين، وقلنا: إن لهما معنى واحداً، فإننا سنكون قد حددنا كياناً مجرداً اسمه المعنى»[3]، وعليه يمكن فهم جملة ما دون معرفة السياق، لنمنحها معنى مستقلاً بها.

السياق عند اللغويين العرب المحدثين:

تفاعل اللغويون العرب المحدثون مع اللغويين الغربيين، فشرعوا في دراسة النظريات الدلالية ومنها نظرية السياق ومن أهم اللغويين العرب المحدثين « تمام حسان » الذي تحدث عن السياق: «من خلال ربطه بين الشكل والوظيفة في حديثه عن المجاورة في السياق، أي: دراسة الكلمة عن طريق المجاورة في السياق بوصفها نواة الدلالة، أو لأنها ذات معنى معجمي، وفرّق بين المعنى المعجمي والمعنى الوظيفي»[4].

ووضع مسائل الربط في السياق على النحو التالي:

- وسائل التماسك السياقي.
- وسائل التوافق السياقي.
- وسائل التأثير السياقي[5].

وقد جعل المعنى الدلالي يرتكز على المعنى المقالي، والمعنى المقامي وفق الشكل الذي يوضح العلاقة بينهما:

---

[1] ستيفن أولمان، **دور الكلمة في اللغة**، ص٥٩.

[2] ينظر أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، ص٧٢ – ٧٣.

[3] بالمر، **علم الدلالة**، ص٥٧.

[4] تمام حسان، **مناهج البحث في اللغة**، ص١٦٣.

[5] المرجع نفسه، ص٢٣٣.

المعنى الدلالي[١]

المعنى المقالي	المعني المقامي
وهو مكون من المعنى الوظيفي + المعنى المعجمي وهو يشمل القرائن المقالية كلما وجدت (منها ما هو معنوي وما هو لفظي)	وهو مكون من ظروف أداء المقال وهي التي تشتمل على القرائن الحالية (وكل ذلك يسمى المقام)

وأمّا **القرائن المعنوية** في المقالي فهي خمسة أنواع:

قرينة الإسناد: علاقة المبتدأ بالخبر، الفعل والفاعل.

قرينة التخصيص: التعدية **في** المفعول معه.

قرينة المخالفة: المنصوبات وتغير المعنى بتغيرها إلى المرفوعات.

قرينة النسبة: معاني **حروف** الجر التي بها تنتسب معاني الأفعال إلى الأسماء.

القرينة التبعية: الصفة، التوكيد، البدل، العطف.

وأما **القرائن اللفظية:** فهي العلامة الإعرابية، الرتبة، مبنى الصيغة، المطابقة، الربط، التضام، الأداة، والنغمة[٢]، وقد أدخل إلى: «معنى "المقام" المعنى الاجتماعي الذي هو شرط لاكتمال المعنى الدلالي»[٣].

ومثال ذلك « قد تعلم أن « يا » من حروف النداء وأن كلمة « سلام » اسم من أسماء الله تعالى، وهي كذلك ضد الحرب. فإذا أخذنا المعنى الوظيفي لأداة النداء، والمعنى المعجمي لكلمة سلام حين نادي «يا سلام » فإن ظاهر النص أننا ننادي الله سبحانه.

ولكن هذه العبارة صالحة لأن تدخل في مقامات اجتماعية كبيرة، ومع كل مقام منها تختلف النغمة التي تصحب نطق العبارة، فتقال هذه العبارة في مقام التأثر، وفي مقام التشكيك، وفي مقام السخط، وفي مقام الطرب، وفي مقام الإعجاب... »[٤].

وتحدث عن نوع المقامات التي تكمل الطابع الاجتماعي، فــ«تمام حسان»: «جعل المقام مركباً، والموقف بسيطاً كالمثال الذي قال فيه الرجل لزوجته: "أهلاً بالجميلة" أن الاحتمالات التي تحتملها هذه

---

(١) تمام حسان، **اللغة العربية معناها ومبناها**، ص٣٣٩.

(٢) المرجع نفسه، ص٢٣١ - ٢٤٠.

(٣) المرجع نفسه، ص٣٤٢.

(٤) المرجع نفسه، ص٣٤٥.

التحية تتنوع بتنوع المقامات من مقام غزل، إلى مقام توبيخ، إلى مقام تعبير، ولا يمكن لواحد من هذه المعاني أن يؤخذ أخذاً مباشراً من المعنى المعجمي لكلمة "أهلاً"، ولا المعنى المعجمي لكلمة "الجميلة"، ولا من المعنى الوظيفي لأي منهما، ولا للباء التي ربطت بينهما في السياق »[١].

إنّ المعنى الذي يتوجب علينا فهمه مأخوذ من المقام لا من المقال.

والعبارة نفسها: «"أهلاً بالجميلة" يختلف المقام معه عن الذي يقولها لفرسه عندما يراها، أو لزوجته، فمقام توجيه هذه العبارة للفرس هو مقام الترويض، أو...، أو مقام بالنسبة للزوجة فالمعنى يختلف بحسب المقام الاجتماعي، فقد قال في مقام الغزل والتوبيخ والدمامة...»[٢].

ويتحدث تمام حسان عن الفرق الواضح بين المقام والموقف، فالمقام عام، والموقف خاص، فهو يشمل: «مقام الدعاء والصلاة وتقيد المواعيد والعنوانات وأرقام التليفون في المفكرة، وكالقراءة في الخلوة، ونحوها هو مما يعوزه الطابع الاجتماعي الواضح، حتى إن هذه المواقف لتصلح أن تسمى مواقف فردية لا مقامات اجتماعية »[٣].

ومثال ذلك: «أن تقود سيارتك بنفسك، ثم تجد أمامك شخصاً آخر يقود سيارة فلا يلتزم بها قواعد المرور، ويسبب لك شيئاً من الارتباك، فإذا بك تصبّ سيلاً من الاحتجاجات والشتائم المسموعة بالنسبة إليك أنت فقط في السيارة، فهذا موقف فردي لا يتوافر له عناصر المقام الاجتماعي»[٤].

أما المقامات الاجتماعية: فـــ« يتبادل الناس فيها الكلام، ولكنهم لا يقصدون به أكثر من شغل الوقت وحل موقف اجتماعي.... والكلام الذي يقال في هذا المقام ليس مقصوداً لذاته، لذلك يكون موضوعه الطقس أو السياسة، أو أي موضوع عام آخر والحقائق التي يشتمل عليها هذا الموضوع معروفة عند طرفي المحادثة فلا يفيد أحدهما من سماعها أي قدر من المعلومات الجديدة، لكن كلاً من الطرفين يلغو رفعاً للحرج الذي يتوقعه نتيجة للصمت »[٥]. فمواضيع هذه المقامات عامة وليست شخصية.

---

[١] المرجع نفسه، ص٣٤٤ - ٣٤٥.

[٢] المرجع نفسه، ص٣٤٢.

[٣] المرجع نفسه، ص٣٤٢.

[٤] المرجع نفسه، ص٣٤٢ - ٣٤٣.

[٥] المرجع نفسه، ص٣٤٣.

ويورد تمام حسان بعض الظواهر السياقية المختلفة في اللغة العربية، منها ما يتعلق بالنظام الصوتي للغة العربية بقوله: « التطبيق العملي لنظام اللغة قد يشتمل على دال ساكنة متبوعة بتاء متحركة، وهنا نجد أن تجاور الحرفين على هذا النحو يتسبب في صعوبة عضوية تتحدى محاولة المحافظة على ما قرره النظام، كما يتسبب التقاء المتقاربين دائماً في احتمال اللبس.

ولو حاولنا في نطقهما عبثاً أن نرضي مطالب النظام، لأن جهر الدال الساكنة المتبوعة بتاء متحركة أمر ثقيل التحقيق في النطق، وهنا تظهر مشكلة من مشاكل التطبيق يحلها السياق بظاهرة الإدغام فتكون الدال والتاء في النطق كالتاء المشددة تماماً (قعدْتُ – قَعَتُّ) والإدغام الذي ذكرناه واحدة من الظواهر السياقية التي تحل مشاكل النظام اللغوي »[١].

ثم يتابع ليقدم المزيد من الإيضاح أن: « ثقل العملية العضوية ليست سبباً في حدوث الظواهر السياقية جميعاً، لأن بعضها لو نفذ في نطقه النظام كما هو، لم نحس ثقل العملية النطقية في نطقه أبداً، فلو أن المتكلم عزف عن الوقف بالسكون وأعطى الحرف الأخير حركته التي أعطاها النظام إياها لما كان في ذلك أي نوع من أنواع الثقل من الناحية العضوية، بل على العكس من ذلك تماماً نرى قوافي الشعر تأبى فعلاً تطبيق ظاهرة الوقف بالسكون ونحوه في الكثير جداً من الحالات، ولها في ذلك نظام فرعي عروضي خاص بها »[٢].

وبعبارة شاملة يقول: « إن الأسس التي تتحكم في تحقيق الظواهر السياقية إنما هو: كراهية التقاء صوتين أو مبنيين يتنافى التقاؤهما مع أمن اللبس، أو مع الذوق الصياغي للفصحى فتحدث الظاهرة لعلاج موقف التقى فيه هذان الأمران فعلاً، وذلك نتيجة لما قضى به أحد أنظمة اللغة للمباني خارج السياق»[٣].

وبذلك عرفت اللغة العربية: بحرصها على التخالف وكرهها التنافر والتماثل، فأما كراهية التنافر، فلأنه ينافي الذوق العربي، وأما كراهية التماثل، فلأنه يؤدي إلى اللبس[٤].

وأما عن ظاهرة التأليف فقد تحدث تمام حسان: أن الكلمة العربية عند الأقدمين إذا أريد لها أن تكون فصيحة مقبولة فإنها تتطلب في مخارج حروفها أن تكون متناسقة، ولا تتسامح اللغة فتتخلى عن هذا المطلب إلا في أضيق الحدود، وفي حالات الزيادة والإلصاق ونحوهما[١].

---

[١] المرجع نفسه، ص٢٦٢ – ٢٦٣.

[٢] المرجع نفسه، ص٢٦٣.

[٣] المرجع نفسه، ص٢٦٣.

[٤] ينظر المصدر نفسه، ص٢٦٤ – ٢٦٥.

إن ظاهرة التأليف الذي تحدث عنها ترتبط بتناسق مخارج حروف الكلمة مع بعضها: « وهذه الظاهرة هي التي استعان بها القدماء من نقاد الأدب في الكشف عما سموه « التنافر اللفظي »، وعلى أساسها بنوا نقدهم لكلمة « مُستشزرات»[٢] التي وردت في معلقة امرئ القيس والعبارة: « وليس قرب قبر حرب قبر » ومرجع كل ذلك إنما هو إلى الذوق العربي الذي يتجه إلى ما اصطلحنا على تسميته «كراهية التضاد أو التنافر»[٣].

ومن أبرز الظواهر التي تلعب دوراً في كشف المعاني والتمييز بينهما هو النبر والتنغيم. والنبر بحكم التعريف: « ازدياد وضوح جزء من أجزاء الكلمة في السمع عن بقية ما حوله من أجزائها»[٤].

وقد استخدمت اللغة العربية النبر للتمييز بين المعاني بعضها عن بعض: فاللغة العربية لا تفرق بالنبر بين الأسماء والأفعال، أي: أنها لا تعطي النبر معنى وظيفياً في الصيغة أو في الكلمة، ولكنها تمنحه معنى وظيفياً في الكلام، أي: في معنى الجملة ويتضح ذلك إذا قارنا في النطق بين جملتين (أذكر الله) و(أذكري الله)، فالمعروف أن هذا الموقع من المواقع التي تفقد فيها الياء، فتصبح بمقدار الكسرة في الكلام مثلها في ذلك مثل الياء في عبارة « القاضي الفاضل».

ومن هنا تصبح أحوال الأصوات في الجملتين واحدة، وتصبح فرصة اللبس سانحة هنا، فلا يعرف السامع ما إذا كان المتكلم يخاطب رجلاً أو امرأة، هنا يتدخل النبر في الجملة الأولى على مقطع همزة الوصل، ويكون في الجملة الثانية على مقطع الكاف ليدل على طول الياء، لأن النبر يقع على ما قبل الآخر إذا كان المقطع الأخير متوسطاً (رى)

وما قبل الآخر قصيراً (كُ) فيكون النبر هنا ذا وظيفة تشبه وظيفة حركة الدليل على المحذوف في نحو «تسعَون» حيث تدل الفتحة على ألف «سعى» المحذوفة[٥].

ولئن اعتبر التنغيم جزءاً من النظام النحوي للغة، إلا أنه عنصر هام من عناصر السياق على المستوى الصوتي، فالتنغيم يفرق بين معاني العبارات والكلمات ويتضح ذلك عندما: « يعمد المتكلم إلى التظاهر بأمر هو عكس ما يتطلب الموقف من تنغيم، كأن يقص المتكلم أمر حادثة مات فيها عدد من أصحابه وأقربائه، ولكنه يريد أن يكون هادئاً في سرد القصة لئلا يثير أحزان السامعين بصورة أشد، فيصطنع

(١) ينظر المرجع نفسه، ص٢٦٥.

(٢) الشاهد : غدائرهُ مستشزرات إلى العلا تضلُّ المدارى في مثنًّى ومرسل، **ديوان امرئ القيس**، ص١٧.

(٣) تمام حسان، **اللغة العربية معناها ومبناها**، ص٢٦٩.

(٤) المرجع نفسه، ص١٧٠.

(٥) ينظر تمام حسان، **اللغة العربية معناها ومبناها**، ص٣٠٨.

لهذا الكلام الذي يحتمل نغمة الحسرة والجزع نغمة أخرى فيها هدوء وتماسك. فهنا تعطى الجملة وظيفة جديدة ونغمة غير نغمتها التي في النظام، ويكون التنغيم ظاهرة سياقية»[١].

ويُستعمل التنغيم بصورة تظهر العلاقة بين الكلمة التي تقال ومعناها الذي سيقت له، فإذا قال: «بلاد بعيدة عبّر عن شدة البعد بمد الياء مداً طويلاً، وكذلك الفتحة التي بعدها من كلمة «بعيدة» ونطق الياء والفتحة على نغمة واحدة مسطحة عالية نوعاً ما»[٢].

وقد أفرد أحمد مختار عمر قسماً خاصاً بنظرية السياق في كتابه "علم الدلالة"، ذاكراً التعريفات الكثيرة لعناصر السياق، ومعدداً أنواع السياق، وهي: السياق اللغوي – السياق العاطفي – سياق الحال – السياق الثقافي[٣].

وحدد منهج فيرث السياقي وتحديده لمصطلح الموقف، وراح يقارن بمنهج ستيفن أولمان، وترجم نصوصاً لهذه النظرية وحدد نظرية الرصف لدى فيرث[٤].

الخاتمة

ينطلق السياق من دراسة تحديد المعنى اللغوي الذي توضع فيه الكلمات، ويليه تحديد السياق غير اللغوي، فالسياق في علم اللغة يشمل دراسة المستويات الصرفية والنحوية والصوتية والمعجمية بالإضافة إلى ما يحيط بالنص من ظروف وأحوال.

وقد تناول العلماء العرب من بلاغيين ولغويين ظاهرة السياق وأثره على المعنى، واهتموا بها لصلتها الوثيقة بالقرآن الكريم، فاكتفوا بالتطبيق لا بالتنظير للاهتمام بفهم المعاني القرآنية، فصرحوا بذكر السياق وقرائنه « السياق اللغوي »، وذكروا المقام والحال وأرادوا به السياق المحيط بالحدث الكلامي.

وتلتقي نظرية السياق عند الغربيين بمفهوم السياق عند العرب القدامى كابن جني والجرجاني وغيرهما.

---

[١] المصدر نفسه، ص٣٠٩ - ٣١٠.

[٢] المصدر نفسه، ص٣١٠.

[٣] أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، ص٦٩ - ٧١.

[٤] المرجع نفسه، ص٧٤ - ٧٨.

فقد أدرك ابن جني مفهوم السياق الاجتماعي « سياق الحال »، أي: معرفة ظروف الكلام في الكشف عن الدلالة، فعلى المحدد للمعنى « أن يحيط بالظروف التي تحيط بالكلام، فيجمع بين السامع والظروف التي تنوب عن المشاهدة والحضور »(١).

وضرب ابن جني مثلاً على أهمية معرفة سياق الحال بقوله: « رفع عقيرته، إذا رفع صوته... وإنما هو أنّ رجلاً قطعت إحدى رجليه فرفعها ووضعها على الأخرى، ثم نادى وصرخ بأعلى صوته، فقال الناس: رفع عقيرته، أي: رجله المعقورة...، ألا تستفيد بتلك المشاهدة وذلك الحضور، ما لا تؤديه الحكايات، ولا تضبطه الروايات، فتضطر إلى قصود العرب، وغوامض ما في أنفسها حتى لو حلف منهم حالف على غرض دلته عليه إشارة لا عبارة، لكان عند نفسه وعند جميع من يحضر حاله صادقاً فيه غير متهم الرأي والعقل، فهذا حديث ما غاب عنا، فلم ينقل إلينا، وكأنه حاضر معنا مناجٍ لنا»(٢).

لقد تبين للقارئ أن معرفة الملابسات المحيطة بالكلام لها أهميتها الواضحة في فهم العبارة وتوجيهها الوجهة المعنوية الدقيقة.

وقد التقت نظرية النظم عند الجرجاني (٤٧١هـ) مع نظرية السياق عند فيرث في تعريف المعنى فيعرف الجرجاني في نظرية النظم السياق بأنه: « تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض»(٣).

ويقول الجرجاني: «اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخلَّ بشيء منها»(٤).

وقد تقدم فيرث بما يوافق الجرجاني في تعريفه للمعنى، إذ نظر إلى المعنى على أنه نتيجة علاقات متشابكة متداخلة، «فالمعنى لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية، أي: وضعها في سياقات مختلفة»(٥).

---

(١) عبده الراجحي، **فقه اللغة في الكتب العربية**، ص١٦٧.

(٢) أبو الفتح عثمان بن جني (٣٩٢هـ)، **الخصائص**، م١، ص٢٦٢.

(٣) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، ص١٥.

(٤) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، ص٧٠.

(٥) أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، ص٦٨.

وتبقى في طيات كتب علماء اللغة العرب العديد من الجوانب التي تبعد فكرة جفاف الدرس اللغوي العربي عن الدرس اللغوي الحديث، إلا أن نظرات العلماء العرب القدامى ظلت في كتب التراث، متفرقة، غير مؤطرة بنظرية، إلى أن جاء علماء اللغة الغربيون وعلى رأسهم فيرث ليؤسس نظرية لغوية متكاملة، أقنعت الباحثين عامة، الذين درسوا السياق متأثرين بنظرية السياق عند فيرث.

كما ظهر ذلك في أعمالهم، ورغم تأثر علماء العرب المحدثين بهذه النظرية إلا أنهم يقرون في كتبهم بأصالة التفكير اللغوي والنحوي عند علمائنا القدامى، يقول تمام حسان: « و لم يكن مالينوفسكي وهو يصوغ مصطلحه الشهير (Context of situation) يعلم أنه مسبوق إلى مفهوم هذا المصطلح بألف سنة أو ما فوقها، إنّ الذين عرفوا هذا المفهوم قبله سجلوه في كتبهم تحت اصطلاح (المقام) ولكن كتبهم هذه لم تجد من الدعاية على المستوى العالمي ما وجده اصطلاح مالينوفسكي من تلك الدعاية، بسبب انتشار نفوذ العالم الغربي في كل الاتجاهات »(١).

وبعد ذلك نقول: إن للسياق مكانة متميزة في الدراسات اللغوية القديمة والحديثة وذلك لما له من أهمية في الكشف عن المعنى، وفهم مقاصد الكلام ودلالاته.

---

(١) تمام حسان، **اللغة العربية معناها ومبناها**، ص٣٧٢.

قائمة المصادر والمراجع

١. ابن جني، عثمان أبو الفتح (ت ٣٩٢هـ)، **الخصائص**، تحـــ. عبد الحميد هنداوي، الطبعة الثانية، بيروت: منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣ م.

٢. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، **لسان العرب**، الطبعة الأولى، بيروت: دار صادر، ١٩٩٠ م.

٣. أولمان،ستيفن، **دور الكلمة في اللغة**، تر. كمال بشر، الطبعة الثالثة، القاهرة: مكتبة الشباب،١٩٧٢م.

٤. أحمد، يحيى، **الاتجاه الوظيفي** ودوره **في تحليل اللغة**، مجلة عالم الفكر، بيروت: م٢، الطبعة الثالثة، ١٩٨م.

٥. بالمر ف.ر، **علم الدلالة**، إطار جديد، تر. صبري السيد، الطبعة الأولى، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٩ م.

٦. الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، علق عليه السيد محمد رشيد رضا، د.ط، بيروت، لبنان: دار المعرفة.

٧. حسان، تمام، **مناهج البحث في اللغة**، الدار البيضاء: دار الثقافة، ١٩٨٦ م.

٨. حسان، تمام، **اللغة العربية معناها ومبناها**، د.ط، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٣م.

٩. الخولي، محمد علي، **معجم علم اللغة النظري**، الطبعة الأولى، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٢ م.

١٠. الراجحي، عبدة، **فقه اللغة في الكتب العربية**، د.ط ، بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧٩ م.

١١. هـ. روبنز، **موجز تاريخ علم اللغة في الغرب**، تر. أحمد عوض، الكويت: عالم المعرفة، ١٤١٨ هـ، ١٩٩٧ م، العدد ٢٢٧.

١٢. الزمخشري، جار الله أبي القاسم محمود بن عمر (٥٣٨هـ)، **أساس البلاغة**، قراءة وضبط وشرح محمد نبيل طريفي، الطبعة الأولى، بيروت: دار صادر، ١٤٣٠ هـ، ٢٠٠٩ م.

١٣. السعران، محمود، **علم اللغة – مقدمة للقارئ العربي** –، د.ط، تصوير جامعة حلب، ١٩٩٤ م.

١٤. عمر، أحمد مختار، **علم الدلالة**، الطبعة الأولى، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ١٩٨٢ م.

١٥. عياد، محمد شكري، **معجم المصطلحات اللغوية والأدبية**، د.ط، الرياض: دار المريخ للنشر، ١٩٨٤م.

١٦. فندريس ج.، **اللغة**، تر. عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، د.ط، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية١٩٥٠م.

١٧. القيس، امرؤ، **ديوان امرئ القيس**، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية، مصر: دار المعارف، ١٩٦٤م.

١٨. لانيز، جون، **علم الدلالة الفصلان التاسع والعاشر من كتاب مقدمة في علم اللغة النظري**، تر، مجيد عبد الحليم الماشطة، وحليم حسين فالح، وكاظم حسن باقر، جامعة البصرة، كلية الآداب، ١٩٨٠ م.

١٩. مجاهد، عبد الكريم، **الدلالة اللغوية عند العرب**، د.ط، الأردن: دار الضياء، ١٩٨٥ م.

عناصر القصة في شعر عبد الوهاب البياتي

الدكتور فرهاد رجبي* وشهرام دلشاد**

الملخص

توطدت العلاقة بين الشعر والقصة منذ القديم، بما لم تكن القصة رائجةً في الأدب العربي قديماً فنجد شعراء يحكون في ثنايا أشعارهم حكايات وقصصاً. ومع رواج القصة والفنون السردية أصبحت القصة الشعرية أهم أساليب البيان الشعري في الشعر الحديث كما أصبحت وسيلة ناجحة من وسائل القناع والتناص. والقصيدة الحرّة بما تحتوي على الروح الجماعية وتتّسم بالبنية الدرامية على عكس الشعر القديم القائم على الذات الفردية؛ تقتضي هذه البنية إلى تشكيل البناء القصصي.

نقصُد في هذه الدراسة تبيين عناصر القصة في شعر عبد الوهّاب البياتي مهتمين بأربع قصائد: «عن وضاح اليمن والحب والموت» وقصيدة «موت المتنبي» و«مجنون عائشة» و«عذاب الحلاج» معتمدين المنهج الوصفي – التحليلي. فقد عُني البياتي عناية فائقة بالبناء السردي والدرامي وجاء بالمشكّلات السردية. نجد أنه يروي بدل أن يشعره فقد تضافرت في قصائده القصصية عناصر القصة فهو كالسارد يتوقف على الشخصية ويخرجها من الغنائية إلى الروائية ويزوّدها بانفعالات وأبعاد مختلفة كما يهتم بتكوين الحيز القصصي و الزمن. والقصة عنده مكتسبة من التاريخ والأدب والأسطورة ويتغذى الشاعر من التاريخ دائماً.

كلمات مفتاحية: الدراما، عبد الوهاب البياتي، القصة، القصيدة الحرة.

المقدمة

القصة الشعرية لا تختلف عن القصة وخصائصها وعناصرها بشكل عام فهي تشمُل على جميع خصائصها حتى تضيف على خصائص القصة ميزة الإيحائية والموزونية التي يتسم بهما الشعر.فيقوم الشاعر يدمج،في قصيدته،بدمج خصائص الشعر والقصة. إذن المقصود بالقصة في الشعر، هو استخدام الشاعر الغنائي الأساليب القصصية في شعره.تسوق تلك الأساليب شعره نحو القص والحكي. والواقع إذا رجعنا إلى الشعر العربي القديم والشعر الجاهلي خاصة، لعثرنا فيه على أجزاء كثيرة من قصائد

* – أستاذمساعد،قسم اللغة العربية وآدابها،جامعةجيلان،رشت، إيران. (الكاتب المسؤول)، farhadrajabi133@yahoo.com

** – طالب في مرحلة الدكتوراة في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة بوعلى سينا، همذان، إيران.

تاريخ الوصول: ۱۳۹۲/۰۹/۱۱هـ.ش= ۲۰۱۳/۱۲/۰۲م تاريخ القبول: ۱۳۹۳/۰۹/۰۱ هـ.ش= ۲۰۱٤/۱۱/۲۲م

تتجلى فيها ملامح القصة وسماتها العامة. ولو أجَلنا طرفنا في معلقة «عنترة بن شداد»، شاعر البطولة والشجاعة، لرأيناه يقص على عبلة أخباره في الحروب وما أبلاه فيها. فإذا نفتّش في الشعر المعاصر خاصة عند شعراء النهضة سنجد أنّ هؤلاء الشعراء عالجوا القصة الشعرية وامتازوا بموهبة خاصة مكنتهم أن يجمعوا بين هذين الفنين بأسلوب مشرق مجيب، وهكذا اتسعت آفاق القصة في الشعر العربي المعاصر، وتعددت موضوعاتها وتنوّعت مصادرها، فاستقت من التاريخ والأسطورة. استمرّ توظيف القصة وعناصرها لدى شعراء الحداثة في أشعارهم وساق نحو امتزاج العناصر القصصية والغنائية. يتطرق شعراء الحداثة إلى البناء القصصي عبر تقنية القناع والتناص أو لتروع القصيدة الحرة إلى الطابع الدرامي عامة. إذن تأتي أهمية السرد في الشعر الحديث من خلال توظيفه المزايا السردية المختلفة.فنجد أن القصيدة الحديثة لم تعد مقتصرة على صوت واحد وهو صوت الشاعر، وإنما أصبحت تحمل أصواتا مختلفة.

لا بدّ أن نذكّر بأن البناء القصصي لا يعني أن تتحول القصيدة إلى قصة أو رواية، فينصرف الشاعر إلى مقوّمات العمل القصصي والروائي ويشتد في أثرها ليحشرها في قصيدته، مهملاً جوانب فنية في القصيدة، فيكون بناؤها وصفياً بارداً لا يتميز بالإتقان في توزيع الأضواء، وإدارة الأحداث، وتحريك الشخوص، بحيث يرقى إلى الأعمال القصصية ولا هو من البراعة والكثافة والتركيز، بحيث يبقي عملاً شعرياً مميزاً[١]. إذ ليس غرض الشاعر القصة من حيث هي قصة لأن «القصيدة ليست ذات غايات بيانية أوسردية وإن كان بمستطاعها استخدام عناصر سردية، وتشغيلها في مجموع نصي ولأغراض شعرية»[٢].

إذن نحن لسنا بصدد تعرّف البياتي قاصاً ماهراً يوظّف عناصر السرد مثلما يوظفها الروائيون. المهم عندنا الكشف عن مدي استخدام الشاعر عبد الوهاب البياتي تقنيات التعبير القصصي والسردي والكشف عن بعض عمليات القص عند الشاعر. اخترنا أربع قصائده للدراسة. هذه القصائد ذات مشرب تاريخي حيث أخذ الشاعر جذورها التاريخية من الأدب والأسطورة والتصوف. هذه القصائد هي من أبرز القصائد التي تظهر فيها عناصر السرد بوضوح.

يبقي هنا سؤال رئيسي: ما هي عناصر السرد وتقنياته عند البياتي في قصائده الأربع؟ يمكننا أن نقول إنّ الشعراء المعاصرين - والبياتي منهم — يعمدُون إلى الدراما، إذاً يشقون على أنفسهم ويعتنون

---

[١]. محمد علي كندي، **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**، ص ٣٠٢.

[٢]. حاتم الصكر، **مرايا نرسيس**، ص ٦٠.

أشدّ الاعتناء يرسم شخصية أخرى على سبيل صورة الآخر. إذ يفيدون في رسم الشخصية من التاريخ لأن كثيراً من الشخصيات التي يتخذها الشاعر في سبيل القناع أو سائر التقنيات الشعرية المحدثة كالتناص واستدعاء التراث أو استلهامه مأخوذة من التاريخ. فالبياتي دون أن يقصد إنشاء قصة أو حكاية يميل إليها يفيدُ من السرد ويؤظفُ تقنياته.ومن أهم هذه العناصر هو الشخصية التي يليها البناء السردي و الحيز وإلخ. وقد ركّز البياتي اهتمامه على رسم ملامح الشخصية وخصائصها.

خلفية البحث

هناك كتب ودراسات مختلفة تناولت القصة الشعرية في الأدب العربي، أهم هذه الدراسات:

كتاب (لاتا) «القصه في الشعر العربي» لثروت أباظه. يتحدث الكاتب عن القصة الشعرية في الأدب العربي بداية من الشعراء الجاهليين والإسلاميين حتى الشعراء المعاصرين. جاء الكاتب ببعض نماذج شعرية من هولاء الشعراء وقام بتحليلها على أساس عناصر قصصية.كتاب (١٩٨٤) «القصة الشعرية في العصر الحديث» ألفته «*عزيزة مريدن*» في ثلاثة أبواب. تتناول القصة ومقوماتها الرئيسية، والقصة في الشعر العربي القديم وخصائصها، والأقصوصة في الشعر العربي المعاصر. ثم تتطرق الباحثة إلى أقسام القصص الشعرية وتتحدث عن القصة التاريخية والأسطورية والرمزية والقرآنية، وأيضاً عن القصة الشعرية الطويلة والأقصوصة الموعظة التعليمية والعاطفية الوجدانية والاجتماعية والوطنية والقومية وجاءت بنماذج كثيرة من أشعار الشعراء. وأطروحة (٢٠٠٨) «القصة الشعرية عند العقاد» لجواهر بنت عبدالله بجامعة أم القرى. تناولت الباحثة في دراسة موضوعية وفنية أشعار العقاد، وتحدثت عن العناصر الفنية للقصة الشعرية عند الشاعر وعنيت عناية بالغة بموقع الراوي ومستويات السرد في قصصه الشعرية.رسالة لنيل درجة الماجستير (١٣٨٦) «الشعر القصصي في أدب المهجر» ناقشتها «سيدة أكرم رخشنده نيا» بجامعة تربية مدرس. درست الباحثة هذا الفن عند شعراء المهجر خاصة عند إيليا ابو ماضي الذي اشتُهر بتوظيف هذا الفن في العصر الحديث وتتسم أشعاره بسمات قصصية.

أما حول شعراء الحداثة، خاصة عبد الوهاب البياتي، ودراسة عناصر السرد عندهم ما وجدنا دراسة، لكن هناك محاولات عديدة تتناول توظيف القصة عند شعراء الحداثة لكن بطرق أخرى، مثل: كتاب (٢٠٠٣) «الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر(السياب ونازك والبياتي)» ألّفه محمد على كندي. يتحدث الباحث عن ماهية القناع وأنواعه وأغراضه. وهو يتحدث عن التشكيلات والأساليب البنائية للقناع، وعن البنية القصصية السردية كأحد الأساليب البنائية للقناع عند شعراء الحداثة. مقالة (١٣٨٩)، «الطابع الدرامي للقصيدة الحرة عند السياب»؛ لـــ «علي بيانلو». تناول فيها الباحث

القصائد المطوّلة والقصائد القصيرة للشاعر. فقد تحدث عن تلك القصائد على أساس حيل السرد وأساليبه التي يتولد منها الدوما. لكن الطريف في دراستنا هذه بأنّنا بصدد تبيين عناصر القصة عند البياتي وكيفية دخول القصة الشعرية في شعره مهتمّين بأربع قصائد نماذج.

تكوين القصة في قصائد البياتي

احتلّت عناصر القصة في قصائد البياتي مساحة واسعة. من هنا نلقي الضوء على أربع قصائد هامة للشاعر الذي يلعب فيها دور السارد يتحدث الشاعر عن روح الجماعة بدل أن يتكلم عن ذاته الفردية فقط. وأيضاً تلعب القصة عند البياتي دوراً هاماً لأن الشاعر يشتغل بتوظيف القناع وهذا التوظيف يحتاج الى التشكيلات البنائية الخاصة ومن «أهم هذه التشكيلات البنائية البنية القصصية والسردية»[١] .أورد الشاعر لتشكيل هذه البنية في شعره عناصر السرد بأنواعها المختلفة.

أما تلك القصائد التي نريد أن ندرسها فهي:قصيدة «عن وضاح اليمن و الحب والموت»؛ هذه القصيدة قد نُشرت في ديوان «قصائد الحب على بوابات العالم السبع» سنة ١٩٧١، وهي من أهم قصائد البياتي، يروي فيها الشاعر قصة تاريخية يرجع مصدرها إلى العصر الأموي. نسجت هذه القصيدة حول حكاية «وضاح اليمن» الشاعر، وحبه بأم البنين، زوجة الوليد بن عبد الملك، التي كانت أرسلها الوليد إلى «وضاح» فكان يدخل اليها، ويقيم عندها، فإذا خافت وارته في صندوق و أقفلت عليه. حتى كانت نهايته أن دفنه الوليد بذلك الصندوق حياً، وأُهيل عليه التراب. وقصيدة «موت المتنبي»؛ هذه القصيدة الطويلة انضمّت تحت ديوان «النار والكلمات»، المطبوع في سنة ١٩٦٤. يصف البياتي قصيدته هذه معلناً بأنها قصيدة يغلب عليها الأسلوب القصصي وأنه صوّر فيها قصة حياة المتنبي الفاجعه. تتكون هذه القصيدة من عشرة مقاطع. والقصيدة «مجنون عائشة»؛ هذه القصيدة أيضاً منشورة في ديوان «قصائد حب على بوابات العالم السبع». أنشد البياتي أشعاراً كثيرةً حول شخصية عائشه، تغلب البنية القصصية على بعضها وهذه القصيدة موزّعة على ثلاثة عشر مقطعاً بعضها قصير جداً يتكوّن من سطر واحد أو سطرين. ملخص القصة: عائشه كانت سائحةً تنتقل بين المدن فتزور مدينة بخارى وبحر قزوين وعادت إلى دمشق وجبل قاسيون وتذهب إلى الكعبة وطافت حولها حتى ذهبت إلى باريس كراهةً، بعد هذا التجوال المتعب في عالمنا الأرضي تفر إلى العالم الآخر حتى تصل إلى الخلاص من أجواء الكرة الأرضية وتلجأ إلى أساطير و إلى قصص التوراة متكئةً على قصة خروج بني إسرائيل من مصر فيذكر سفر الخروج.

---

[١]. محمد علي كندي، **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**، ص ٢٩٩.

أما القصيدة الأخيرة فهي قصيدة «عذاب حلاج»؛ هذه القصيدة طُبعت في ديوان «سفر الفقر والثورة» من أشهر قصائد البياتي الشعرية فيقدمها البياتي مستعيناً بصوت «حسين بن منصور»، الشاعر والصوفي المعروف الذي مات مصلوباً، وأتهم بالزندقه، وقيل عنه، أنه نزاع على الثورة ليعبر البياتي من خلال تلك الشخصية ومواقفها في الماضي عن أزماته ومواقفه في الحاضر»[1]. وقد ارتكزت هذه القصيدة على البناء القصصي كما سنرى.

١- الحبكة (Plot)

هنا نتحدث في البداية عن الحبكة كجزء مهم من عناصر القصة وبوسيلتها تنمو وتتشابك الأحداث. تقوم القصص الشعرية على أساس الحبكة أو البنية السردية. ضروري عند الشاعر أن تتعدد الحوادث القصصية. خاصة في قصائده التاريخية التي ظهرت فيها الشخصية والحدث التاريخي والحيّز القصصي والزمن بالضرورة. إذن قد اعتمد عليها الشاعر أن يخضع هذه العناصر تحت حبكة تتشابكها. كما لوحظ بوضوح في قصيدة «عن وضاح اليمن و الحب والموت». فقد اتكأ الشاعر في هذه القصيدة على البناء السردي و الدرامي متكئا على الحبكة المتماسكة ووردت عناصر السرد وحيله بأكملها فيها. هذه القصة الشعرية جاءت في القصيدة في تسعة مقاطع قصصية شعرية: كما يبدو في المقطع التالي: «يصعد من مدائن السحر ومن كهوفها وضّاح/ متوجاً بقمر الموت ونار نيزك يسقط في الصحراء/ ينفخها الساحر في الهواء/ يكتب فيها رقيةً لسيدات مدن الرياح/ ينفخها في مجلس الخليفه»[2].

نجد في هذا المقطع الشاعر قد اتكأ على الحبكة المتماسكة التي تسوق الحدث منظماً، فهو أشبه بالقصة إلى الشعر حيث يقص لنا الشاعر عبر الضمير الغائب الأحداث مرتبة حسب الواقع. هذا المقطع يكون مقدمة للقصة التي يريد أن يقص البياتي. نحن نشاهد في هذه المقدمة كيف مهّد الشاعر الحدث للنموّ والتطور. يسير الحدث ببطء ولانشاهد تشويشاً فيه.نجد في هذه الحبكة الحدث يرتفع و يتصاعد حتى الذروة. الشاعر في سبيل اكتمال الحدث جاء بالمقطعات السردية الأخري كما يلي:«قبّلتُ مولاتي على سجادة النور وغنيت لها موّال/وهبتها شمس بخاري وحقول القمح في العراق/

[1]. محيي الدين صبحي، **الرؤياء في شعر البياتي**، ص ٤٠.

[2]. عبدالوهاب البياتي،**أعماله الشعرية الكاملة**، المجلد الثاني،ص ٢٤٣.

وقمر الأطلس والربيع في الأوراد/ منحتها عرش سليمان ونار الليل في الصحراء/ بذرتُ في أحشائها طفلاً من الشعب ومن سلالة العنقاء»[١].

هنا تطور الحدث. وصل الحدث إلى خطوة ثانية وهو يتبين علاقة غرامية بين وضاح اليمن و زوجة عبد الملك مروان. يتحدث من خلالها الشخصية الحكائية عن حوادث جرت بينه وبين زوجة عبدالملك. في المقطع التالى يتقدم الحدث مرة أخري و لم يقف أبداً:«من اين جاءت هذه الاَشباح؟/ وأنت في سريرها تنام يا وضاح/ لعلّها نوافذ القصر/ لعل حرس الأسوار/ لم يقفلوا الأبواب/ لعلّه الواشي الذي أراح وأستراح/لعلّه الخليفة/ أطلق في أعقابك العبد وكلب الصيد والكابوس»[٢].

نجد هنا تطوراً واضحاً في البناء السردي لهذه القصيدة حيث يخبر الوشاة عبدالملك عمّا يجري بين زوجته ووضّاح اليمن. يصل الحدث إلى ذروته و لم يقف الزمن أبداً وله علاقة بالسرد. والمقطع الأخير للقصيدة حيث يتم الحدث والسرد مع انتهاء القصيدة وتحلّ العقدة. الشاعر هنا يقص موت وضاح اليمن الذي يعدّ نهاية هذه المأساة:«متُ على سجادة العشق ولكن لم أمت بالسيف/ متُّ بصندوق وألقيتُ ببئر الليل/ مختنقاً مات معي السر ومولاتي على سريرها»[٣].

كذلك يقيّد البياتي البناء السردي عبر الحكبة في القصيدة كالسارد ويروي هو حدثاً أو قصة تامة لها بدء ووسط ونهاية موثوقة بالزمن،كما نشاهد في الروايات.مثل هذه القصيدة وهذا الحبكة التي تتشابک الأحداث نجد في قصيدة «موت المتنبي»؛ يسرد البياتي فيها قصة المتنبي بالأسلوب القصصي مستوفياً لبعض شروطه في عشرة مقاطع قصصية في الغالب. شرح البياتي في هذه القصيدة قصة المتنبي فهو يتكيء على زمن السرد ولا يقص قصته حسب مستوي الواقع. لكنّه مهتمٌّ دائماً بتوظيف البناء السردي كما يبدأ قصته بضمير القص: «الرُخّ مات، بيضة تعفّنت في طبق الخليفة، الرخ صار جيفة في طبق من ذهبٍ، يا زبد البحار، توثبي و اقتحمي الأسوار، ومزقي الشاعر والدينار وليأكل الخليفةُ الأوراق و الغبار ولتسلم الأشعار»[٤].

المتأمل في هذا المقطع يجد قيامه على النزعة السردية حيث يقول الشاعر «الرخ مات» فهو يقص عبر فعل «مات» قصة مرت في زمن ماض. قد واصلت النزعة السردية إلى نهاية المقطع. استرجع

---

[١]. **الأعمال الشعرية للبياتي**، المجلد الثاني، ص ٢٤٤.

[٢]. **المصدر نفسه**، ص ٢٤٥.

[٣]. **المصدر نفسه**،ص ٢٤٧.

[٤]. **المصدر نفسه**، ص ٤٩٨.

الشاعر الحدث إلى الخلف لكن أبعد من المرة الأولى. فهو يقص قصة الشاعر حين كان في بلاط سيف الدولة فهو يقص بلسان ابن خالوية عن شجار مرّ بينه وبين المتنبي: «أنا شججتُ جبهةَ الشاعرِ بالدواةْ/ بصقتُ في عيونهِ/ سرقتُ منها النور والحياةْ/ جعلتُهُ سخرية البلاطِ والفرسان والأشباهْ/ أغمدتُ في أشعارهِ سيفي/ وأفسدتُ مُريديهِ/ وظللتُ بهِ الرواة»[1].

يستخدم الشاعر تقنية الاستباق، يتحدث عن حوادث ترتبط بالمتنبي قبل أن تحدث، إذن يروي مستقبل الشاعر؛ صوّر البياتي المتنبي كمنقذٍ يأتي فهو يخلد في ذاكرة السنين: «حصانهُ يصهل في المساءْ/على تخوم المدن الغبراء/ يوقظ في حافرة النجوم والأطفال/ يوقظُ في ذاكرةِ السنين»[2].

الشاعر في عرض قصة المتنبي يتكيء على الحبكة ذات عنصر التشويق الدراما، فالحدث ليس عنده ذو نزعة تاريخة يقوم فيها المؤرخ بعرض الأحداث فحسب بل اكسبت قصته صفة النموّ والتطور وشخصية المتنبي تتطور عبر الأحداث المروية وتنتهي الحبكة بحل العقدة وإن لا يستلزم تتابع الأحداث في قصة المتنبي على عكس قصة وضّاح اليمن لكن بالاستمرار التصاعدي للحدث قد سارت القصيدة وفق نظام سردي لتكتمل من خلاله الحبكة بشكل ناجح.

يتكيء الشاعر في قصيدة «مجنون عائشة» على الحبكة المتماسكة. بدأ البياتي يسردُ الحدث من نفسه، إنّه ليس في هذه القصة الشعرية سارداً فقط بل تُعتبر شخصية: «أيقظني في الليل/ غناءُ عصفورٍ فأوغلتُ مع العصفورْ/ في الغيهب المسحور/ رأيتُ غصناً مزهراً يُطلّ في الدىجور/ بكيتُ والربيع مرّ ثم عاد وأنا مازلت بي بوابة البستان/ فأعبر الصحاري/ أمشي وراء ناقتي والفجر قدامي إلى بخاري/ أعود منها حاملاً نذري إلى دمشق/ مطارداً وجائعاً للحب/ أكتب فوق سورها معلقاتي العشر/ مخبئاً وراء قاسيون»[3].

نلمس البنية السردية بسهولة من المقطع السابق حيث يقص البياتي عبر ضمير المتكلم عمّا حدث أوسيحدث فهو يراعي زمن القص دائماً قد اعتمد الشاعر على التسلسل المنطقي للحدث. صوّر البياتي نفسه منتقلاً في الأماكن المختلفة. ينمو الحدث حينما تظهر عائشة في المقطع التالي. هذا المقطع يتميز بالأسلوب الحكائي: «خبّأتُ وجهي بيدي/ رأيتُ/ عائشةً تطوفُ حول الحجرِ الأسودِ في أكفانها/

[1]. **المصدر نفسه**، ص ٤٩٩.

[2]. **المصدر نفسه**، ص ٥٠٢.

[3]. **المصدر نفسه**، المجلد الثاني، ص ٢٥٧.

وعندما ناديتها هوتْ على الأرضِ رماداً وأنا هويت/ فنثرتنا الريح/ وكتبت أسماءنا جنباً إلى جنبٍ على لافتة الضريح»[١].

هنا عرض الشاعر الأحداث وفق زمن وقوعها التاريخي في الحكاية. واصل البياتي السرد بشكل قصصي مستخدماً ضمير المتكلم، و الفعل الماضي في «خبأتُ» و«رأيتُ» ساق المقطع نحو القصة. تتسم القصة هنا بالحيوية والإدهاش «خبّأتُ وجهي بيدي» الشاعر لا يريد أن يرى عائشة ملتفةً بمحارم الحج والطواف حول الكعبة. ثم نرى شيئاً عَجَباً حين تسمع عائشة صوت الشاعر ساعةَ أن كانت تُطوف بالحجر الأسود فتحترق هي ويحترق هو فيتناثر رماداً. الريح التي نثرت الرماد عادت لتجمعه وتوسده القبر وتضع عليه إسميهما. يسرد البياتي حكاية عائشة بثوب القصة ثم يصاحب معها في بقية حوادث القصة فهو مايزال يرويها بضمير المتكلم:

«تعرّت الأشجار/ وسقطت أوراقها وكنستها الريح/ ونحن في المنفي غريباً غربتين نرتدي الأكفان/ نبحث في المعنى وفي سفر الخروج لم نجد بوّابة البستان»[٢].

هكذا يعطي البياتي القصيدة دفقة صوفية، في حين نجد في هذه القصة اضطراب البياتي للوصول إلى العا لم المثالي. لأن هذا العا لم ملأبالفساد والغربة ولا مكان فيه للانسان. وعائشه التي تدور القصة حولها هي نفس البياتي. إذن هذه قصة معرفية تشبه بقصة «حي بن يقظان» و«سلامان وأبسال» والشخصيات فيها تبحث عن الخروج: «نسير في أعقابهم أموات/نبحث في المعنى وفي سفر الخروج»[٣].

دور الحبكة في هذه القصة مهم جداً فهي حبكة محكمة. بما كثرت الأمكنة والأحداث في القصة لكن توصلها الحبكة بقوة حيثُ لا نشاهد فيها تشويشاً واضطراباً وتجري القصة نحو غرضها الأساسي أي الخروج من العا لم السفلي مرتبة حسب مستوي الواقع. في الشكل التالى نشاهد مراحل الحبكة:

الأزمة (اضطراب عائشة/البياتي للخروج من العالم السفلى)

العرض (اجتهاداته للخروج من تلك الأزمة) الحلّ (خروج من العالم السفلى

البداية ⟷ العقدة ⟷ النهاية

الرسم الأول: «مراحل الحبكة»

---

[١]. **المصدر نفسه**، ص ٢٥٨.

[٢]. **الأعمال الشعرية للبياتي**، المجلد الثاني، ص ٢٥٩.

[٣]. **المصدر نفسه**، ص ٢٦٢.

الحدث فيها كاملاً بدأ من ذهاب البياتي إلى قاسيون ووجود عائشة هناك والحدث الأخير خروج عائشة من الدنيا إلى العالم المثالي. إن الحبكة تبدأ من حدث ما، تنشأ من موقف من مواقف الحياة، وتنمو وتتطور، وتتفرع منه تارة أحداثاً أخرى، تحتبك، وتتعقّد حين تبلغ الوسط، لتتخلص في لحظة فاصلة إلى نهاية الحدث. هذا العمل هو ما شاهدنا في قصيدة «مجنون عائشة».

أما قصيدة «عذاب الحلاج» فيستمد الشاعر فيها من عناصر قصصية لأجل هذا نجد تجسيد جميع عناصر الحبكة من الحدث الصراع والعقدة والحل. «تعدّ قصيدة «عذاب الحلاج» أول قصيدة قناع ناضجة، يقدّمها البياتي مستعيناً بصوت «حسين بن منصور»، الشاعر والصوفي المعروف الذي مات مصلوباً، وأتهم بالزندقه، وقيل عنه، أنه نزاع على الثورة ليعبّر البياتي من خلال تلك الشخصية ومواقفها في الماضي عن أزماته ومواقفه في الحاضر»[1]. الشاعر يجسد البناء السردي في هذه القصيدة عبر عناصره. البياتي يسرد حكاية الحلاج: «سقطتَ في العتمة والفراغ، تلطّخت روحك بالأصباغ»[2].

في المقطع الثاني (رحلة حول كلمات) ينمو الحدث خطوة إلى الأمام، نشاهد الحلاج يتحدث مع نفسه فهو يسلي نفسه بما هو يخطو في سبيل الله ويشرح وحشة الليلة قبل الإعدام:«ما أوحش الليل إذا ما انطفأ المصباح، يا مسكري بحبه، يا محيري في قربه»[3].

أما المقطع الثالث المسمي ب«الفسيفسا»، فيتميز بأسلوب حكائي: «مهرّج السلطان، كان ويا ماكان، في سالف الأزمان، يداعب الأوتار، يمشي فوق حد السيف والدخان، يرقص فوق الجبل، يأكل الزجاج، ينثني مغنياً سلطان، يقلد السعدان، يركب في ظهره الأطفال في البستان» [4].

هذه الفقرة التي جاء بصورة سردية مستفادة من عنصر الوصف، قد يخبرنا بأدق شكل عمّا حدث قبل لحظة الإعدام، تتسم بالوضوح والإخبار. السارد في المقطع الرابع (المحاكمة) هو الحلاج يتحدث عما حدث آنذاك. يلح الحلاج في زوال الظلم، ويسمي السلطان بوليمة الشيطان، الحلاج في هذا المقطع يطلب العون لأن يتمّ رسالته: «الفقراء إخوتي، يبكون/ فاستيقظتُ مذعوراً على وقع خطا

[1]. «**الرؤياء في شعر البياتي**»، ص ٤٠.

[2]. **الأعمال الشعرية للبياتي**، المجلد الثاني، ص ٩.

[3]. **المصدر نفسه**، ص ١١.

[4]. **المصدر نفسه**، ص ١٣.

الزمان/ و لم أجد إلا شهود الزوم والسلطان/ حولي يحومون/ وحولي يرقصون: إنها وليمة الشيطان/ ها أنا عريان، قتلتني، هجرتني/ وها أنا منتظراً فجر خلاصي ساعة الإعدام»[١].

في المقطع الخامس (الصلب)، يشرح الشاعر نهاية عذاب الحلاج: «اندفع القضاء والشهود والسياف، فأحرقوا لساني، ونهبوا بستاني/ وبصقوا في البئر/ يامحيري ومسكري/ وطردوا الأضياف» [٢].

في المقطع الأخير (رماد في ريح) يصلُب الحلاج. يتحدث البياتي فيه بصوت الحلاج عمّا حدث بعد قتله. يقول:«عشرُ ليالٍ وأنا أكابد الأهوال/ وأعتلي صهوة هذا الألم القتّال/ أوصال جسمي أحرقوها/ قطّعوها/ نثروا رمادي في الريح/ دفاتري تناهبوا أوراقها/ وأخمدوا أشواقها/ ومرّغوا الحروف بالأسمال/ أنا هذا بلا أسمال/ أوصال جسمي أصبحت سماد/ في غابة الرماد»[٣].

قصيدة «عذاب الحلاج» من أقرب القصائد إلى تكوين البنية القصصية فيها. البياتي يسرد قصة الحلاج ومأساته بإتيان أحداث منظمة يقسمها إلى فصول أو مقاطع قصصية. هذه المقاطع تقرّب القصيدة إلى القصة الشعرية. وكل عنوان يحمل في طياته جزءً من القصة وتشكّل جميعها قصة الحلاج، يسردها البياتي سرداً متصلاً. البناء القصصي قوي، قد يسرد البياتي فيها جميع الأحداث التي تواجهها الحلاج في حياته. إذ يقوم البياتي في السرد الحكائي بإقامة الطريقة التقليدية في الغالب فنجد الشاعر يقوم بسرد الأحداث بعرض البداية ثم يتدرج بسير الأحداث حتى تصل إلى النهاية، ثم يعرض في النهاية حل العقدة و اكتمال السرد.

٢- الشخصية (character)

الشخصياتمن العناصرالرئيسةالتي يبني عليهاالسارد عالمه،فالسارد يتماهي بالشخوص،ويبرز أصواتها بإعادةإنتاج أقوالها،بحسب أنماط سردية مختلفة، وتبقي النظريات المجردة مفيدة في تأسيس مفاتيح، وإيجاد اللغة المشتركة، ويبقي التطبيق هو الأصعب، إنه الفعل الأكثر تعقيداً، وهو النشاط الذي يغري بالقفز فوق التفاصيل، أو الإشكالات الصغيرة، مع الاتكاء على رؤى كلية تعزز الخطوات الثابتة والمنهجية[٤].

عبدالوهاب البياتي في سبيل عنايته الفائقة في تقديم الشخصية في أكثر قصائده؛ قدّمها كمعلم بارز في قصصه الشعرية التي لانستطيع إنكار حضور الشخصية في تلك القصص. حتى ارتكزت القصيدة

---

[١]. **المصدر نفسه**، ص ١٥.

[٢]. **المصدرنفسه**، ص ١٧.

[٣]. **المصدرنفسه**، ص ١٩.

[٤]. عبدالحميد، محايدن، **جدلية المكان والزمان والانسان في الرواية الخليجية**،ص ٢٣.

على أساس الشخصية فتُعرف بإسمها. فهو يسمي أكثر قصائده بأسماء الشخصيات المروية. إن الأسلوب القصصي في شعره يعتمد في أكثر الأحيان على الشخصية المحورية فلا تقدم الشخصية دفعة واحدة ولا تأتي جاهزة خارج سياق النص، بل يأخذ تطورها شكلاً تدريجياً غالباً. تتجسد عبر هذه الشخصية بقية العناصر القصصية في شعره خاصة الحدث والحبكة والبيئة والزمن. إذن تتسم الشخصية في تلك القصائد بميزات الشخصية الروائية. تتعدد الشخصيات في هذه القصص الشعرية للبياتي بتعدد الأهواء والأدوار والهواجس التي تنتمي إليها الشخصيات، وقلّما نجد قصة تقوم على شخصية واحدة. وقد أدخل البياتي شخصيات عدة في قصائده كما نشاهد بوضوح في قصيدة «وضاح اليمن». حيث قام البياتي في هذه القصيدة بالإتيان بثلاث شخصيات قصصية أصلية، هي: وضاح اليمن، وليد بن عبد الملك وإمرأته. والشخصيات الفرعية الكثيرة التي يمثلها وشاة القصر. كما تتعدد الشخصيات في قصيدة «موت المتنبي» فهو جعل المتنبي، كافور، سيف الدولة وابن خالوية شخصيات مركزية وجعل الشعراء وأفراد البلاط وحساد على الشاعر والساسة والأنذال شخصيات فرعية قد احتلّت مساحة القصة. وأيضاً نجد هذا التعدد في قصيدة «عذاب الحلاج»؛ تتشكل القصة من عدة شخصيات لخاصيتها التاريخية، بما أن قصة الحلاج تاريخيةٌ لأجلها تقتضي هذه الكثرة كما هو الحال في القصص السابقة. الشخصية الرئيسة هي منصور بن حلاج. هناك شخصيات أخري كشخصية مريد والحلاج والسلطان ومهرج السلطان والقضاة والشهود والناسو الفقراء وإلخ. لكن في قصيدة «مجنون عائشة» نجد شخصيتين تدور حولهما الأحداث فهما البياتي الذي يمثل روايا فيها وعائشة ممثلة شخصية حكائية.

إذن نجد لدى البياتي اهتماماً بالغاً في استخدام الشخصيات القصصية كأحد أهم اركان القصة لأنه تقنّع أبداً بشخصية من شخصيات التاريخ والأسطورة. لم يأت البياتي بها كائنات ورقية ليس عندها أي تأثيرٍ وفعل درامي بل قام بتوظيفها توظيفاً سردياً ودرامياً. قد تساهم الشخصية في كون القصيدة درامية ويتولد الدرام من الأفعال التي تتسم بها شخصيات قصص البياتي. كما قارن بين شخصية «وضاح اليمن» وشخصية «عطيل» في مسرحية شكسبير من حيث الوظيفة التي يؤدي كلاهما. فهو قارن مصير شخصيات تلك المسرحية بشخصيات القصة التي هو يقص في قصيدة «وضاح اليمن» ويثبت أن قصته أكثر مأساوياً من مسرحية عطيل. وأيضاً هناك فرق، بما أن ديدمونة التي قتلت في مسرحية عطيل لكن لن يقتل قرينها في القصيدة أي زوجة عبدالملك بل سيقتل وضاح اليمن. إذ جاء البياتي بهذا التناص لتكميل أو تقوية السرد وفهو لم يترك عنصر الشخصية في الغموض والإبهام بل كالراوئي أو القاص يأتي بالتعليقات لتبين وتقرير القصة التي ينقل ويخرجها من كينونيتها الورقية

فحسب. إذن يأتي البياتي بهذه المسرحية على صورة تناصية، بما تشبه بقصة وضاح اليمن لأن المضمون كليهما الخيانه.المخلتف الآخر في هذين القصتين هو أن الخائن في مسرحية عطيل لا يموت والعاطل من الإثم يموت، أما في قصيدة«عن وضاح اليمن»يموت الخائن. شكسبير يريد أن يقول أن الشر باق والخير سيموت، لكن في القصيدة يثبت البياتي خلاف ذلك:«من قبل أن يولد في الكتب/ وفي الروايات وفي الأشعار/ عطيل كان كائناً موجود/ تنهشه عقارب الغيرة يا وضاح/ من قبل أن يولد في الكتب/ عطيل كان قاتلاً سفاح/ لكن ديدمونة في هذه المرة لن تموت/ وأنت إذن تموت/ وأنت إذن تموت»[١].

كما أتى الشاعر بشخصية المتنبي في قصيدة «موت المتنبي» حتى يرمز بها إلى حياته؛ إذن نحن نحس في هذه القصيدة الائتلاف بين شخصية المتنبي والبياتي. عمد البياتي منذ بداية قصيدته إلى تبيين معاناته الشخصية في الغربة والصدام مع السلطة في خلال شخصية المتنبي، إن البياتي يريد أن يقول إن المتنبي رغم اتحاده بالتراب لم يمت، فاصبح رمزاً انسانياً و يريد أن يقول الظلم والقهر زائلٌ و الشاعر خالدٌ بقوة روحه و شعره.

أما الوظيفة الرئيسة التي قامت بها شخصية عائشة فهي وظيفة صوفية؛ إذن تنحو القصيدة نحو الدراما فنشاهد فيه الروح الجماعية بدل الفردية، المراد بالجمع الذي تليه الدراما، هو أن القصة تعبيرٌ عن كل إنسان يريد الوصول إلى العالم العلوي. وشخصية الحلاج كشخصية مركزية في قصيدة «عذاب الحلاج»، تؤدي وظيفة ديناميكية تسير مع الموت ولا تخاف منه:«فأحرقوا لساني، ونهبوا بستاني/ أوصال جسمي أحرقوها/ قطعوها/ نثروا رمادي في الريح/ دفاتري تناهبوا أوراقها[٢]».

الحلاج هو الذي أفدي كل شيء أمام عقيدته فهو مُلِحٌّ في انهدام الظلم. إذن الشخصيات لدى البياتي تقوم بالوظائف مثلما تقوم في الرواية و لم تعد عديمة الجدوي أبداً؛ هو قد صوّر الشخصيات كروائي تقليدي بما أنها يفيد من التاريخ ويتغذى من مشربه. أما عن تقسيم الشخصية لدى البياتي في هذه القصائد؛ ظهرت الشخصيات على عدة أنواع منها الشخصية المدوّرة أو النامية.

هي الشخصية التي ينتابها التأثر والتأثير،حيث يكون للأحداث دور بارز في نموها وتطورها، وهي التي تتطور و تنمو قليلاً قليلاً بصراعها مع الأحداث أو المجتمع فتكشف للقارئ كما تقدمت في القصة، وتفجؤه بماتغني به من جوانبها وعواطفها الإنسانية المعقّدة[٣]. تتمثل شخصية «وضاح اليمن»

---

[١]. **الأعمال الشعرية للبياتي**، المجلد الثاني،ص ٢٤٧.

[٢]. **المصدر نفسه**، ص ١٧-١٩.

[٣]. محمد هلال،**النقد الأدبي الحديث**، ص ٦٦.

القصيدة «عن وضاح اليمن» شخصية مدوّرة مثلما نجد هذا النوع من الشخصية عند المتنبي؛ يعدّ «وضاح اليمن» شخصية نامية لاتقف على حالة واحدة. فالمتنبي هو الذي لايقبل الظلم والتزوير ولأجل هذا يكون في انتقال من بلد إلى بلد آخر. هنا تصل الشخصية نحو الدرامية أو الوجودية بما تكتسب ماهية التغيير. وشخصية «عائشة» والبباتي نفسه تعتبران في قصيدة «مجنون عائشة» الشخصيتين الناميتين اللتين تصلان من العالم السفلى نحو العالم العلوي. ومثلها شخصية الحلاج في قصيدة «عذاب الحلاج». إذن الشخصيات المركزية في جميع القصائد تعتبر شخصيات نامية وتكون في تطور دائم لأنها تطورت مع الأحداث (البنية الدرمية).

منهاشخصيةالمسطحة«فهي الشخصيةالتي لاتحوي عمقاً نفسياً كما أنها تمتاز بالثبات فلاتتغير ولاتنمو مع الأحداث،فهي الشخصيةالسطحية والسلبية أو الثابتة غير النامية أو الثانوية، وهي الشخصية البسيطة التي تكاد لاتتغير من أول العمل إلى نهايته تظل مواقفها هي هي ومشاعرها هي نفسها وأطوار حياتها تبقي على حالها[1].تتمثلها شخصية «زوجة عبدالملك» في قصيدة «عن وضاح اليمن» فهي شخصية ثابتةلاتتغير أبداً. مثلها شخصية الوشاة. وشخصيات الساسة والحساد تتمثل شخصيات ثابتة في قصيدة «موت المتنبي». في قصيدة «مجنون عائشة» لانشاهد شخصية مسطحة. تجري القصيدة بين الشخصيتين الرئيستين فهماالراوي(البياتي)الذي يقوم بدورالشخصيةبالضميرالمتكلم في القصة.الجدير هنا إن استخدام الراوي الضميرالمتكلم لتعين إحدى شخصيات الروايةيعني حكماً أن الراوي هو هذه الشخصية، وبالعكس إن استخدام الضميرالغائب لتعيين إحدى الشخصيات يعني أن الراوي ليس هو هذه الشخصية[2]. أما الشخصية الثانية فهي عائشة فهما شخصيتان ناميتان. أما في القصيدة «عذاب الحلاج» نجد عدة شخصيات مسطحة كـ«المريد» و«السلطان» و«القضاة»، «الشهود» و«الناس» و«الفقراء».

وأيضاً يمكن تقسيم الشخصيات في القصص الشعرية للبياتي إلى الشخصيات السلبية والإيجابية. الوشاة والساسة والأنذال والقضاة والشهود يتمثلنّ شخصيات سلبية. بشكل عام الشخصيات النامية تعتبر في هذه القصص شخصية إيجابية كما شخصيات مسطحه تعتبر شخصية سلبية.

٣- الحيز و الزمن (space and time)

الحيز، هذا المفهوم السيمائي النقدي بمصطلحه الإثنين (الحيز) و(الفضاء) جديد في الإستعمال النقدي العربي المعاصر. والحيّز لدى غريماس[3]: هو الشيء المبني لمحتوي على عناصر متقطعة انطلاقاً من

---

[1]. ابراهيم ابن صالح، **القصة القصيرة عند محمود تيمور**، ص ٨٤.

[2]. لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات الرواية**، ص ٩٦.

[3]. ألخيرداس جوليان غريماس بالروسية (AlgirdasJulienGreimas) ولد عام ١٩١٧ بتولافي روسيا وتوفي في باريس بفرنسا عام ١٩٩٢ .لسانيانيوسيميائيانيمن أصل ليتواني .يعد مؤسس السيميائيات البنيوية انطلاقا من لسانيات فرديناند

الإمتداد، المتصور هو أنه بعدٌ كامل، ممتلي، دون أن يكون حل لإستمراريته. ويمكن أن يدرس هذا الشيء المبني من وجهة نظر هندسية خالصة[١]. يمكن أن يكون محدوداً أو غير محدوداً. الزمن هو تحديد كل مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق[٢]. وله علاقة وطيدة بالسرد.«يشكل عنصر المكان الىة مهمة يكوّنها الشاعر لتشكيل قصائده ورسمها، عبر تفاعلات متعددة وتحولات أساسية»[٣]. يمكن تقسيم المكان أو الحيز في هذه القصص الشعرية للبياتي إلى نوعين: الحيز غير المحدود. نجد هذا النوع من الحيّز في قصيدة «موت المتنبي» و«مجنون عائشة» بوضوح. ينتقل المكان في القصيدة الأولي من دمشق إلى مصر وايران. وفي القصيدة الثانية ينتقل هذا العنصر بين أمكنة كثيرة منها قاسيون، قزوين، دمشق، الكعبة المشرفة، باريس. يحدّد البياتي في قصيدة «مجنون عائشة» أمكنة يجري الحدث فيها:«بكيت والربيعُ مّر ثم عاد وأنا مازلت بي بوابة البستان/ مخبئاً وراء قاسيون... من بحر قزوين إلى حلب/ أنام في أرجوحة القمر.../ قالت وكنتُ ميتاً داخل نفسي ضائعاً، مستلباً، طريد/ أمشي وراء ناقتي و غصنها المُزهر قدّامي إلى باريس»[٤].

أو الحيّز المحدود كما هو الذي نجده في قصيدة «وضاح اليمن» و«عذاب الحلاج» وأيضاً قصيدة «موت المتنبي»؛ قصر خليفة عبدالملك فهو يعتبر مكاناً مغلقاً يعدّ الحيز الأساسي في قصيدة «وضاح اليمن». تجري أكثر الأحداث في هذا المكان. رسم الشاعر هذا الحيز، كما نشاهد في المقطع التالي:«من أين جاءت هذه الأَشباح؟/وأنت في سريرها تنام يا وضاح/لعلّها نوافذ القصر/ لعل حرس الأسوار/ لم يغفلوا الأبواب/لعلّه الواشي الذي أراح وأستراح/لعلّه الخليفة/ أطلق في أعقابك العبد وكلب الصيد والكابوس»[٥].

أو في قصيدة «عذاب الحلاج» نجد تحديداً للبيئة المكانية، المكان هو منطقة الإعدام، المكان الذي أعدم فيه الحلاج. لم يتنقل السرد بين الأمكنة والأزمنة الكثيرة. إذن يلتفت البياتي التفاتاً بالغاً إلى الحيّز كأحد أهم عناصر السرد ولايتركه في الغموض. أما الزمن السردي نجده في هذه القصص في حين له

دي سوسيرويلمسليف .كان منشط "مجموعة البحث اللساني-السيميائي "بمدرسة الدرسات العليا في العلوم الاجتماعية. ومدرسة باريس السيميائية.

١. مرتاض،عبدالملك، **في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد**، ص ١٢٢.

٢. **المصدر نفسه**، ص ١٧٢

٣. شاكر نابلسي، **جماليات المكان في الرواية العربية**، ص ٩٢.

٤. **الأعمال الشعرية للبياتي**، المجلد الثاني، ص ٢٥٨ - ٢٦٢

٥. **المصدر نفسه**، ص ٢٤٥

علاقة وطيدة بالسرد ولا ينمو الحدث إلابواسطته. قام السارد بعدة مؤشرات زمنية في تسريع أو ايقاف الزمن. هنا نشير بمؤشرتين بما لهما أهمية كبري في السرد فهما الترتيب و المدة.

أما الترتيب فهو السرد المتواصل الخيطي. ولكن الكاتب قد يروي حادثة حديثة، ثم يقطع سرده ليروي حادثة قديمة وقعت في زمن ماض[١].البياتي كالراوي في قصصه الشعرية لم يعتمد على الترتيب الواقعي للقص، قد روي أحداث قصته مستخدماً تقنيتي الإسترجاع والإستباق. إذن يوجد في قصصه ترتيبان: أما الترتيب على مستوي الواقع والترتيب على مستوي القص. البياتي لم يعرض الحوادث على النحو الطبيعيّ المنطقيّ، بل عرضها على نحو مخالف على سبيل يدعي زمن السرد. هذا هو ما فعل البياتي في هذه القصائد ونشاهد بوضوح في قصيدة «موت المتنبي». إنّ ترتيب الأحداث على مستوي الواقع هي على التوالى: الحدث الأول: كون المتنبي في بلاط سيف الدولة في نعمة ورفاء. الثاني: حسد الحساد على الشاعر منهم خالوية الذي يجري بينه وبين الشاعر مشاجرةً سبب إلى خروج المتنبي من بلاط.الثالث‌نزول‌المتنبي في بلاط‌كافور في مصر.الحدث الرابع:خيانة كافور في خلف وعده إلى الشاعر. الخامس: ذهاب المتنبي من بلاط كافور هاجياً الحدث الأخير أو السادس خلود الشاعر بعد ألف عام.

أما ترتيب الأحداث على مستوي القص؛ أخذ البياتي القصة من الحدث الخامس فهو صوّر حياة المتنبي بعد ذهابه من بلاط كافور ويتمثله رجلاً نازحاً وتائهاً في البلاد: «فأنتَ بّحارٌ بلا سفينه/وأنتَ منفيٌّ بلا مدينة»[٢]. ثم يتطرق إلى الحدث الرابع مصوّراً فيه خيانة كافور: «تستعطفُ الخليفة الأبلهَ/ تستجدي/ تهزُّ بطنها/ ترقصُ فوقَ لهبِ الشموعِ»[٣].

ثم يروي الحدث الثاني فهو شجار بين المتنبي وابن خالوية ويلمح من خلاله إلى الحدث الأول؛ وفي النهاية يروي الحدث السادس أو الأخير مستخدماً تقنية الاستباق التي تعلن الحوادث التي ستقع في المستقبل قبل وقوعها زمنيّاً[٤]: «حصانهُ يصهل في المساءْ/على تخوم المدن الغبراء/ يوقظ في حافرة النجوم والأطفال/ يوقظُ في ذاكرةِ السنين»[٥].

إذن يمكن أن نعتبر تتابع الأحداث في هذه القصة تتابعاً غير منطقي على أساس الشكل التالى:

---

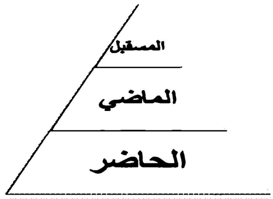
[١]. محمد عزام، **تحليل الخطاب الروائي**، ص ٣٠٠.

[٢]. **الأعمال الشعرية للبياتي**، المجلد الأول، ص ٤٩٧.

[٣]. **المصدر نفسه**، ص ٤٩٧.

[٤]. سمر روحي الفيصل، **الرواية العربية:البناء والرُّؤياء**، ص ١٠٤.

[٥]. **الأعمال الشعرية للبياتي**، المجلد الأول، ص ٥٠٢.



الرسم الثاني: تتابع الأحداث في قصيدة «موت المتنبي»

فهو يبدأ الحدث من الحاضر ثم يتطرق إلى الماضي مستخدماً تقنية الإسترجاع ثم يتحدث عن مستقبل المتنبي بعد ألف عام.

في قصة «وضاح اليمن» لا يقيد البياتي على الترتيب الواقعي إلا في لجوء الراوي إلى الإستباق حينما يروي البياتي قصة موت وضاح اليمن قبل ما يحدث زمنيا: «من قبل أن يولد في الكتب/ وفي الروايات وفي الأشعار/ عطيل كان كائناً موجود/ تنهشه عقارب الغيرة يا وضاح / عطيل كان قاتلاً سفاح/ لكن ديدمونة في هذه المرة لن تموت/ وأنت إذن تموت/وأنت إذن تموت»[1].

مثلها قصة عائشة والحلاج فهو مقيد بالترتيب حسب مستوي الواقع ولا يخرج منه إلا بصورة شاذة. كما يستخدم الاسترجاع في قصيدة «مجنون عائشة» في حين يقص قصة خروجه مع عائشة من العالم السفلي فالأجدر أن يكتمل القص عبر الإسترجاع: «كنا حبيبين طريدين وملعونين/ مابين نارين وعالمين/ نكابد الغربة في المابين»[2].

المؤشرة الأخري تكون «المدة» «فهي سرعة القص بين مدة الوقائع، وطول النص القائم على مستوى القول، فقد يقص الراوي في مائتي صفحة ما جرى في سنة أو شهر أو يوم. وقد يقول بضع كلمات في عدة سنوات»[3]. بما تناول البياتي في القصيدة الواحدة حياة شخصية بأكلمها أو بأكثر الحوادث التي جرت على حياته، إذن لا يستطيع أن يروي حياتها بأكلمها بل يقوم بعملية القفز حيث يكتفي الراوي بإخبارنا أن سنوات مرّت دون أن يحكي عن أمور وقعت في هذه السنوات. وفي مثل هذا الحال يكون الزمن على مستوى الوقائع طويلاً، أما معادله على مستوى القول فهو موجزٌ أو أنه يقارب الصفر[4]. على سبيل المثال في قصة «وضاح اليمن» حينما يروي البياتي قصة الوشاة الذين يخبرون وليدَ عمّاحدث في قصره بين زوجه ووضاح،يقفزبعده رواية موت وضاح دون أن يتحدث عن

[1]. **المصدر نقسه**، ص ٢٤٦.

[2]. **المصدر نفسه**، ٢٦١.

[3]. **تحليل الخطاب الروائي**، ص ٣٠٠.

[4]. يمني العيد،**تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ص ١٢٥.

حوادث جرت في زمن بين هذين الحدثين. فهو يقفز في قصة المتنبي أكثر من بقية القصص لأنه يروي حياة المتنبي في زمن على مدي واسع تحتل سنوات كثيرة، فلابدّ أن يلجأ إلى القفزات لتسريع السرد.

نجد الإستراحة في الزمن خاصة حينما يلجأ السارد إلى الوصف أو التعلىق، إذن يقوم هنا بإيقاف الزمن.كما نجد في قصةوضاح‌اليمن حينمايقص البياتي قصة وضاح لكن في بعض الأحيان يقوم بوصف أعمال الشخصيات ويقف الزمن تماماً: «ينفخها الساحر في الهواء/ فتستحيل تارة غزالة/ قرونها من ذهب و تارة كاهنة تمارس الغواية/ ولعبة النهاية/ في حرم الخليفة/ وليلة المسكون بالأباح و الملالة»[١].

هنا نجدالوصف حينما يشبه الراوي زوجة عبدالملك مرة بغزالة ومرة يشبهها كاهنة وإلخ. ثم يتطرق إلى وصف الغزالة فهي غزالة قرونها من ذهب. نجد هنا ايقافاً في الزمن الذي يسمي بالاستراحة.

إن الزمن يلعب دوراً أساسياً في السرد إذ نأخدها في القصة -كقصة الحلاج لدى البياتي-تفتقد القصة الترعة السردية فتميل إلى الوصف. والوصف يناقص السرد والسرد يتعارض، حتماً مع الوصف. الوصف يبطئ حركة المسار السردي[٢]. إذا نفتش في قصص البياتي نجدها معتمدة على الزمن، فهو القوة المنشئة لإنجاز السرد في تلك القصص كما رأينا.

٤- اشكال السرد

يمكن تقسيم السرد إلى ثلاثة أشكال: الأول استعمال الضمير الغائب فهو أكثر تداولاً بين السُراد، وأيسره استقبالاً لدى المتقبلين[٣]. «تقديم الكاتب بضمير«الهو» أعزل من تقنيات السرد وفنيته، يصبح العمل السردي أحياناً مجرد إخبار أو نقل حوادث أو سرد حكاية تفتقر إلى المصداقية التي يولدها الفن حتى في واقعيته»[٤]. والثاني الضمير المتكلم وله القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعاً [٥] و الثالث الضمير المخاطب. فهو أقل وروداً وأحدث نشأة[٦]

البياتي كالسارد لايقف في قصصه الشعرية على شكل سردي منفرد بل كثرما نشاهده يجمع الأشكال الثلاثة في القصة الواحدة. هنا نتناول إلى هذه الأشكال في شعر البياتي. في قصيدة «عن وضاح اليمن» نجد إنّ البياتي ليس السارد الوحيد فقط، تارة نلاحظه يجعل الشخصيات في السرد كما يجعل «وضاح اليمن» في بعض المقاطع القصصية الشعرية. يبدأ البياتي حكاية وضاح اليمن بالضمير

---

[١]. **الأعمال الشعرية للبياتي**، المجلد الثاني، ص ٢٤٤.

[٢]. **مرتاض،عبدالملك، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد**، ص ٢٤٩.

[٣]. **المصدر نفسه**، ص ١٥٣.

[٤]. محمد عزام «**شعرية الخطاب السردي**، ص ٩٠.

[٥]. **مرتاض،عبدالملك، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد**، ص ١٥٩.

٦. **المصدر نفسه**، ص ١٦٣.

الغائب (الأسلوب المباشر): «يصعد من مدائن السحر ومن كهوفها وضاح /ينفخها الساحر في الهواء»[1]. ثم ينحرف الأسلوب من الغائب إلى المتكلم بتغير السارد من البياتي إلى الشخصية الحكائية وضاح اليمن: «قبّلت مولاتي على سجادة النور وغنيتُ لها موّال/وهبتها شمس بخاري/ وحقول القمح في العراق»[2]. ثم ينحرف الأسلوب من المتكلم إلى الخطاب حين نجد البياتي يتحدث مع وضّاح اليمن حول حدث جري بينه وبين زوجة وليد: «وأنت في سريرها تنام يا وضاح/لعلها نوافذ القصر/ لعلّه الواشي الذي أراح وأستراح/ لعله الخليفة/ أطلق في أعقابك العبد وكلب الصيد والكابوس»[3]. في الأخير ينحرف السرد مرة أخري لكن هنا ينحرف من الخطاب إلى المتكلم. السارد هو الشخصية الحكائية أي وضاح اليمن:«متُ على سجادة العشق ولكن لم أمت بالسيف/ متُّ بصندوق وألقيتُ ببئر الليل/ مختنقاً مات معي السر ومولاتي على سريرها»[4].

لايسعي البياتي في قصصه الشعرية أن يكون نفسه السارد الوحيد بل نجد فيها تعدد الرواة، إذاً الراوي إما الشاعر وإما الشخصيات القصصية. منحي تعدد الرواة لدى البياتي انتهي إلى دخول الشخصيات في الحكي دخولاً بارزاً. هذا الأسلوب الذي يطلق عليها في الإطار السردي، الكلام الحر المباشر فيه تختفي المقدمات السردية وتدخل الشخصيات في القصة مباشرة وتقص عمّا حدث، هذا النمط من الأساليب أقرب إلى فن المسرح[5]. البياتي دائماً يستخدم هذا الأسلوب في قصته. هو يقوم بهذه العملية باستخدام الضمير الأنا المتكلم بيد الشخصية حيث كلام القصة هو كلام الشخصية.

أما اشكال السرد في قصة «موت المتنبي» تكون على الأشكال الثلاثة؛ يبدأ البياتي هذه القصة بالضمير الغائب كما نجد في القصة السابقة فضمير الغائب يجعل من السارد مجرد ساردٍ يروي الأحداث، فهو يتساهم في تقرب الشعر إلى القصة أكثر من بقية الأشكال. هو يشرح في البداية الأحداث مستخدماً هذا الضمير: «لتحترق نوافذ المدينه/ولتذبل الحروف والأوراق /وليحتضر نسرك

[1]. **الأعمال الشعرية للبياتي**، المجلد الثاني، ٢٤٣.

[2]. **المصدر نفسه**، ٢٤٤.

[3]. **المصدر نفسه**، ص ٢٤٥.

[4]. **المصدر نفسه**، ص ١١٦.

[5]. عبدالرحيم كردي، **السرد في الرواية المعاصرة**، ص٢٠٤.

فوق جبل الرماد»[١]. لم يمكث البياتي طويلاً حتى يتغير الأسلوب من الموضوعي إلى الخطابي: «فأنتَ بّحارٌ بلا سفينه/وأنتَ منفيٌّ بلا مدينةْ»[٢].

الطريف هنا أننا نشاهد السرد خطابياً وقلّما يسرد القاص أحداثه بالضمير المخاطب. يدلّ هذا الاستخدام على الأئتلاف بين المتنبي والبياتي، أي من هنا يكشف استخدام الضمير المخاطب (أنت) عن إنفعالات (انأ) ومشاعرها وعقدها. كما نعرف أن البياتي نفي عن بلده لشيوعيته، لأجل هذا حينما يريد أن يقص قصة نفي المتنبي يستخدم الضمير المخاطب لأنها لوجود علاقة قريبة بين نفي البياتي والمتنبي. في ما بعد يتغير الأسلوب من الخطاب إلى المباشر بتغير السارد من البياتي إلى المتنبي: «سفينة الضباب ياطفولتي/ تطفو على بحرٍ من الدموع/تشيخُ في مرفأها/ تجوع/تزني على رصيفهم/تستعطفُ الخليفة الأبلهَ/ تستجدي/ تهزُّ بطنها/ ترقصُ فوقَ لهبِ الشموع»[٣].

فهو صوت المتنبي، يتحدث المتنبي عن همومه، والهم الكبير هو مدح الخليفة الأبلة فهو ظل فاغرة الأيدي. نشاهد تغييراً آخراً في السرد حينما نجد ابن خالويه يقص بالضمير المتكلم عمّا حدث بينه وبين المتنبي: «أنا شججتُ جبهةَ الشاعرِ بالدواةْ/بصقتُ في عيونهِ/سرقتُ منها النور والحياةْ/جعلتُهُ سخرية البلاطِ والفرسان والأشباهْ/ أغمدتُ في أشعارهِ سيفي/وأفسدتُ مُريديهِ/ وظللتُ بهِ الرواة»[٤].

لم يكتف البياتي كما شاهدنا في القصة السابقة رواية القصة بيده فقط بل أتي بالشخصيات في القصة واستعمل طريقة الكلام الحر المباشر، وقربت قصته بالمسرح فنجد الشخصيات كأنها تتكلم فوق خشبة المسرح. يقدم هذه الطريقة حينما الراوي أقل معرفة من الشخصية وليس عنده سيطرة كاملة عما يريد أن يقص. فالرواي(البياتي) ينظر إلى القصة من خارج (الرؤية من خارج) ويتحدث المتنبي عمّا حدث لأن البياتي أي الرواي لا يعرف ماذا حدث (على سبيل المثال لايعرف ماذا حدث على المتنبي في بلاط كافور أو يعرف أقل من المتنبي) هنا يجعل الراوي أو القاص زمام القص بيد الشخصية (المتنبي). هناك روئ مختلفة، هذه الرؤية المسخدمة(رؤية من الخارج) شبيهة لدى جيرارجينيت[٥]بالتبئير

---

[١]. **الأعمال الشعرية للبياتي**، المجلد الثاني، ص ٤٩٧.

[٢]. **المصدر نفسه**، ٤٩٧.

[٣]. **المصدر نفسه**، ص ٤٨٢.

[٤]. **المصدر نفسه**، ص ٤٩٩.

[٥]. من أهم النقاد والدارسين النقد البنيوي، ولد في فرنسا، وله كتاب خطاب الحكاية، قد وصل هذا الكتاب إلى شهرة عالمية ويعد من أهم مؤلفات الكاتب.تطوّر المبحث السردي علي يده تطوراً واضحاً.

الخارجي[١]. كما هو الحال في قصة وضاح اليمن. في تلك القصة لوحظ استخدام الضمير المتكلم بوضوح. هناك لايعرف الراوي (البياتي) ماذا حدث في قصر عبدالملك بين وضاح اليمن و زوجته لأجل هذا شاهدنا تتحدث الشخصية الحكايئة (وضاح اليمن) عما جري بينهما:«فوق فمها حبي لكل ساحرات العالم النساء/وقبل العشاق/بذرت في أحشائها طفلاً من الشعب ومن سلالة العنقاء»[٢].

أما قصيدة «مجنون عائشة» فتقوم في الأكثر على الضمير المتكلم، فيما يمثل البياتي كالسارد في حين هو يعدّ شخصية حكائية تروي أحداثها جرت عليه وعلى عائشة. إذن قلّما نشاهد تغيير الأسلوب في هذه القصيدة من المتكلم إلى المباشر أو الخطاب.أما عن تواجد أشكال السرد ومستوياته في قصيدة «عذاب الحلاج» التي يرويها البياتي بثوب الحكي، نجد هذه الأشكال الثلاثة فيها. لم يكتف البياتي بطريقة واحدة بل استخدم جميعها. بدأ هو حكاية الحلاج بالسرد الخطابي، يخاطب فيه المريدَ الحلاج:«سقطتَ في العتمة والفراغ، تلطّخت روحك بالأصباغ»[٣]. لكن الطريقة الغالبة هي أسلوب المباشر أو بالضمير الغائب. يسرد السارد- الذي يمثله الحلاج نفسه - بهذا الضمير معظم قصة حياة الحلاج: «مهرّج السلطان/كان ويا ماكان/ في سالف الأزمان/يداعب الأوتار/ يمشي فوق حد السيف والدخان/ يرقص فوق الجبل/ يأكل الزجاج، ينثني مغنياً سلطان/ يقلد السعدان/ يركب في ظهره الأطفال في البستان»[٤].

أما في الأخير روي الحلاج قصته بالضمير المتكلم و روي عما حدث عليه في يوم مقتله: «عشر ليال وأنا أكابد الأهوال/ وأعتلي صهوة هذا الألم القتّال/ أوصال جسمي أحرقوها/ قطعوها...»[٥].إذن قطعوها...»[٥].إذن السرد الغالب في هذه القصة يكون سرداً تاريخياً يسرد الحلاج (الشخصية الحكائية) الحكائية) الأحداث كالمورخ ويشرحها. لكن أحياناً ينتقل السرد إلى الضمير المتكلم والخطاب. على أية حال يمكن نعتبر هذه القصة بما اتكأت على طريقة واحدة (الأسلوب المباشر) للسرد على عكس قصص سابقة بما يتنقل السرد دائماً بين القاص (البياتي) والشخصيات الحكائية والأسلوب كان في انتقال بين المتكلم والمخاطب والغائب، لكن هنا قام الحلاج بدور البطل بسرد الأحداث.

---

[١]. محمد محي الدين، مينو «**فن القصة القصيرة، مقاربات أولي**»، ص ٦٣.

[٢]. **الأعمال الشعرية للبياتي**، المجلد الثاني، ص ٢٤٤.

[٣]. **المصدر نفسه**، ص ٩.

[٤]. **المصدر نفسه**، ص ١٣.

[٥]. **المصدر نفسه**، ص ١٩.

٣.النتيجة

إن نظرة عامة لما سبق تؤدي إلى النتائج التالية:

١-ارتبطت القصيدة عند البياتي بعناصر السرد كالحدث والشخصية والزمن، وقلّما نجد أنّ القصيدة تترع عنده نحو الغنائية والفردية فهو يلتفت إلى البناء السردي التفاتاً بالغاً، يظهر هذا الإهتمام بوضوح في إدارة الأحداث وتقديم الشخصيات. تساهم الشخصية في إنعقادالحبكة والحدث فتميل نحو القصة المتكاملة مستوفيةً بعدة عناصر قصصية.نعتبر السرد في القصة عند البياتي سرداً تاريخياً، يأخذ من كتب التاريخ أحداثها وأخبارها. ويرويها بالضمير الغائب في الغالب وينطلق الشاعر بدايةً بعرض الحدث عرضاً تاريخياً ثم يمزج التاريخ بالغنائية.

٢-البياتي يعنى عناية فائقة برسم الشخصية وملامحها في قصصه، فهي شخصيات تاريخية يستخدمها البياتي في سبيل القناع. تساق الشخصيات الرئيسيات عند البياتي كشخصية وضاح اليمن، المتنبي، عائشة والحلاج نحو شخصية روائية ينتابها التأثير والتأثر فهي تعدّ شخصية ناميةً ودرامية ولاتبقي على حد شخصية قناعية يأخذها الشاعر ليستّر ورائها فحسب. تختزن الشخصيات كل ما تحمله داخلها من ألم وحزن و صمتٍ، كاشفاً بذلك البياتي هواجسه وآرائه ونفسياته.

٣-وجدنا عنصر الزمن في قصص البياتي من أهم عناصر السرد لأن السرد يتولد منه، فإن الزمن عند البياتي يجمع بين الزمن الحكاية الذي حدثت فيه القصة وزمن السرد الذي كتبت فيه هذه الحكاية، حيث يقوم البياتي على لسان السارد بالتلاعب في النظام الزمني للحكاية. فالسارد يقطع وتيرة النظام الزمني المتسلسل ليسترجع الأحداث الماضية أو قد يستبق الأحداث في السرد بحيث يعترف إلى الوقائع قبل وقوعها. إذاً فالبياتي يرسم دائماً في قصصه خطاً زمنياً يخرج من المسار تارة كما لاحظنا في قصيدة «موت‌المتنبي» أو لا يخرج كما لوحظ في قصيدة «مجنون عائشة». هناك عنصر البيئة الزمانية والمكانية. لكن عنصر الزمان غير محدد في بعض القصص كما نجده محدوداً في قصة وضاح اليمن وقصة حلاج.

٤-لغة القص عند البياتي ينتقل بين ثلاثة الأساليب، المباشرة، الذاتية، الخطابية لاسيّما في قصيدة «وضاح اليمن» و«موت المتنبي». إذاً يكون السرد فيها في انتقال دائم بين الضمير الحكاية أو هو، حيث يقع السارد في خلف الأحداث ويبدأ بروايته. فالبياتي خبيرٌ بالحوادث وعليمٌ بها. كما نجد السرد على شكل الضمير المتكلم، فيه يسعي البياتي يكشف عن نواياه وحواجسه مثلما فعل بوضوح في قصة مجنون عائشة أو قصة الحلاج.أو نجد السرد على شكل الضير المخاطب أو مايسمي بالأسلوب الخطابي. يسوق هذا الاستخدام القصة نحو الأداة الحوارية مثلما نجد في قصة وضاح اليمن عند البياتي.

قائمة المصادر والمراجع

١- أباظة، ثروت، **القصة في الشعر العربي**؛ القاهرة: مكتبة مصر.١٩٧٨م.

٢- ابن صالح، ابراهيم، **القصة القصيرة عند محمود تيمور**؛ط١، تونس: دار محمد على، ٢٠٠٢م.

٣- اسماعيل، عزالدين، **التفسير النفسي للأدب**؛الطبعة الرابعة، بيروت: دار العودة، ١٩٨٨م.

٤- بسيسو، معين، **قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر**؛ بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٥م.

٥- بن تميم، على، **السرد و الظاهرة الدرامية**؛ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. ٢٠٠٣م.

٦- البياتي، عبدالوهاب، **اعماله الشعرية الكاملة**، بيروت: دار العودة، ٢٠٠٨م.

٧- الرواشدة، سامح ،**البناء السردي و الدرامي في شعر ممدوح عدوان**؛ الأردن: جامعة مؤتة، ٢٠٠٧م.

٨- روحي الفيصل، سمر، **الرواية العربية:البناء والرُّؤيا**؛دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣م.

٩- زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات الرواية**؛ لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، دارالنهار للنشر، ٢٠٠٢م.

١٠- الشاروني، يوسف، **دراسات في الرواية والقصة**، القاهرة: مكتبة الأنجلوا المصرية، ١٩٦٧م.

١١- صبحي، محيي الدين، **الرؤياء في شعر البياتي**؛بغداد: دارالشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨م.

١٢- الصكر، حاتم، **مرايا نرسيس**،بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٩م.

١٣- عزام، محمد، **تحليل الخطاب الروائي**؛ دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣م.

١٤- عزام، محمد، **شعرية الخطاب السردي**؛ دمشق: اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.

١٥- عباس،إحسان، **من الذي سرق النار**؛ بيروت: الموسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٠م.

١٦- العيد، يمنى، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**؛بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٩م.

١٧- كردي، عبدالرحيم، **السرد في الرواية المعاصرة**؛ الطبعة الأولى، القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٦م.

١٨- كندي، محمد على، **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**؛ ليبيا: دارالكتاب، ٢٠٠٣م.

١٩- محايدن، عبدالحميد، **جدلية المكان والزمان والانسان في الرواية الخليجية**؛ البحرين: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ٢٠٠١م.

٢٠- مرتاض،عبدالملك، **في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد**، الكويت:الكويت، ١٩٩٨م.

٢١- مريدن، عزيزة، **القصة الشعرية في العصر الحديث**؛دمشق: دارالفكر، ١٩٨٤م.

٢٢- مينو، محمد محي الدين، **فن القصة القصيرة، مقاربات أولى**، دبي: مكان النشر غير معين، ٢٠٠٧م.

٢٣- نابلسي، شاكر، **جماليات المكان في الرواية العربية**؛ الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ١٩٩٤م.

٢٤- النصير، ياسين، **الإستهلال فن البدايات في النص الأدبي**؛ الطبعة الأولى، بغداد: دارالشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٣م.

٢٥- هلال، محمد، **النقد الأدبي الحديث**؛ القاهرة: دار مطابع الشعب، ١٩٨٤م.

اللهجة التي نزل بها القرآن الكريم: قراءة جديدة

الدكتور شاكر العامري*

الملخص:

اختار الباري تعالى اللغة العربية لتكون وعاءً لمعجزاته وإطاراً لكراماته عن حكمة وتقدير ودراية وتدبير. وقد اختلفت آراء الباحثين في اللهجة التي نزل بها القرآن الكريم وذلك لتعدد لهجات العرب وقت نزوله. فمنهم من اعتبرها لهجة قريش لكون الرسول (ص) من قريش، ومنهم من اعتبرها لغة مشتركة بين مجموعة من القبائل، ومنهم من اعتبرها لغة مشتركة بين العرب جميعاً.

يبدأ البحث بذكر شيء حول مكانة مكة المكرمة وأسواقها قبل الإسلام ثمّ يوضّح بعض المصطلحات الضرورية، وهي: اللغة، واللهجة، واللغة المشتركة، واللهجة النواة، واللغة الموحَّدة، واللغة العامة، واللغة الأدبية، ثم يعرض للآراء المطروحة، حول مسألة نزول القرآن بلهجة قريش محاولاً مناقشة المسألة من زاوية مختلفة.

وقد أثبت البحث أنّ اللهجة التي نزل بها القرآن لم تكن لهجة خاصة، لا بقريش ولا بغيرها، بل كانت لغة عامة، أو بالأحرى، هي اللغة الفصحى التي يتحدث بها العرب إلى يومنا هذا بعد إسقاط بعض التغيّرات التي طرأت عليها على مرّ التاريخ، وأنّ كافة الأدلة التي سيقت على سيادة لهجة قريش هي أدلة غير صحيحة تفتقر إلى الدقة ولا تستند إلى وثائق ومستندات قوية. كما أنّ التسليم بوجود اللغة العامة ينفي وجود المسمّيات الأخرى بالنسبة للغة العربية؛ فلا لغة مشتركة ولا لغة نواة ولا لغة أدبية ولا غير ذلك، بل لغة واحدة تستجيب لكلّ الظروف وتلبّي كافة الحاجات. كماأنّنا نستطيع، إن سلّمنا باللغة العامة، تفسير كافة الظواهر اللغوية التي حيّرت الدارسين لعربية ما قبل الإسلام، كالتشابه الموجود في الشعر الجاهلي والنصوص الأدبية الأخرى وغير ذلك.

كلمات مفتاحية: القرآن الكريم، اللهجة، اللغة العامة، لهجة قريش، اللغة العربية.

المقدمة

القرآن الكريم هو المعجزة الخالدة لنبيّ الإسلام العظيم (ص). وقد حيّر ذاك الكتاب العظيم العرب منذ نزوله منجَّماً في مكة المكرّمة قبل أكثر من ألف وأربعمئة سنة، وقد كانوا أهل فصاحة وبلاغة

** - أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، سمنان، إيران. (sh.ameri@semnan.ac.ir)

تاريخ الوصول: ۱۳۹۲/۰۳/۰۷هـ.ش= ۲۰۱۳/۰٥/۲۸م تاريخ القبول: ۱۳۹۳/۱۰/۲۹ هـ.ش= ۲۰۱٥/۰۱/۱۹م

تنقاد لهم المعاني انقياداً إذا تحدثوا وتطاوعهم الألفاظ حيثما راموا وأيّ معنى قصدوا. تساعدهم في كلّ ذلك لغة حباها الله تعالى بكلّ مميزات البقاء والخلود، والمقاومة والصمود في وجه كلّ هجمة، والوقوف طوداً شامخاً أمام أيّ حملة عاتية وزوبعة مدمّرة، أزالت ثقافات كثير من الأمم، ومحت الملامح الوطنية لكثير من الشعوب. فلم يختر الباري تعالى اللغة العربية لتكون وعاءً لمعجزاته وإطاراً لكراماته اعتباطاً، بل عن حكمة وتقدير ودراية وتدبير، فإذا الآيات تنساب انسياباً وتنسكب في الروح قبل العقل، وتسحر القارئين والسامعين على السواء من قريش وسواها.

وقد كان القرآنُ الكريم، المعجزةُ الخالدة للرسول (ص)، ولايزال مرجعاً رئيساً للغة العربية لا يشكّ في نصوصه دارس. وقد أعطى ذلك الكتابُ السماوي، كتابُ الإسلام ودستورُه الرسمي، للعربية صفة رسمية، حيث جعلها لغة المسلمين أينما كانوا يتلونه بها ويرتلونه قراءة وحفظاً بلسانها ويتدبّرون آياته تفقّها وتفسيراً ويردّدونها في نصوصهم الأدبية ومحافلهم الثقافية والاجتماعية اقتباساً وتضميناً، ويلهجون بها طلباً للثواب وإعجاباً بها وتذوّقاً لحلاوتها. وقد اختلفت آراء الباحثين في اللهجة التي نزل بها القرآن الكريم وذلك لتعدد لهجات العرب وقت نزول القرآن.

يهدف البحث إلى معالجة قضية نزول القرآن معالجة علمية مشفوعة بالأدلة ومناقشة مقولة شائعة بين دارسي تاريخ الأدب العربي وطالما أخذها كثير منهم أخذ المسلّمات، وهي أنّ "**القرآن قد جمع العرب على لهجة قريش بنزوله في مكة**"[1].

أما **منهج البحث** فهو منهج وصفيّ يقوم باستعراض النصوص وتحليلها سعياً إلى الوصول إلى نتائج صحيحة اعتماداً على أدلّة نقلية وعقلية بعد طرح بعض المقدمات، فقام بتوضيح بعض المصطلحات وناقش الآراء المطروحة في هذا الصدد.

ولمناقشة تلك العبارة، أعني عبارة أنّ "**القرآن قد جمع العرب على لهجة قريش بنزوله في مكة**"،لمعرفة مدى دقتها، يبدأ البحث بطرح بعض الأسئلة المنطقية، وهي:

١. هل تعني عبارة (جمع العرب على لهجة قريش) أنّه أجبرهم على التكلّم بلهجة قريش متناسين لهجاتهم؟[2]

---

[1] - شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي– العصر الإسلامي**، ص٣١.

[2] - من الملفت للنظر أنّ الدكتور طه حسين كان قد رآى هذا الرأي في كتابه الذي أحدث ضجة في العالم العربي عامة ومصر خاصة، حيث قال: "ولكني أظنّ أنك تنسى شيئاً يحسن ألاّ تنساه، وهو أنّ القبائل بعد الإسلام قد اتخذت للأدب لغة غير لغتها، وتقيدت في الأدب بقيود لم تكن لتقيد بها او كتبت أو شعرت في لغتها الخاصة، أي أنّ الإسلام قد فرض على العرب جميعاً لغة عامة واحدة هي لغة قريش. فليس غريباً أن تتقيد هذه القبائل بهذه اللغة الجديدة في شعرها ونثرها

٢. إن صحّ ذلك، ألا يعتبر قيام القرآن بذلك تحيّزاً للهجة قريش على حساب بقية اللهجات؟

٣. لماذا لم يُبدِ بقيةُ العرب من غير قريش، وهم أكثر العرب وعامّتهم، لماذا لم يُبدوا ردود أفعال حيال ذلك أو يعترضوا على عدم نزول القرآن بلهجات قبائلهم، حيث لم يسجّل لنا التاريخ ولو حادثةً واحدةً، بل نجد عكس ذلك، تسليماً ورضىً رغم أنّهم كانوا أهل عصبيّة ما فارقتهم في كثير من المواطن بعد الإسلام؟

٤. آيات القرآن قسمان: قسم مكيّ وآخر مدنيّ، كما أنّ الرسول (ص) عاش شطراً من حياته في مكة والبقية في المدينة، فهل قوم الرسول (ص) الذين نزل القرآن بلسانهم هم أهل مكة أم هم أهل المدينة (الأنصار)[1] أم هم العرب بشكل عام؟

نحن، في هذا البحث، نحاول الإجابة على تلك الأسئلة ونفرض، في هذا الصدد، فرضيتين نحاول إثبات صحتهما:

الأولى: أنّ دور القرآن في توحيد العرب على لهجة قريش لم يكن تأسيسياً، بمعنى أنّه لم يجبر العرب على التكلّم بها وترك غيرها، بل كان تحصيل حاصل لأنّه كان مفهوماً ومقبولاً من قِبَل عموم العرب.

الثانية: نزول القرآن كان متزامناً مع وصول اللهجات العربية إلى ذروةالفصاحة والبلاغة، أي عندما نزل القرآن فإنّه نزل بلغة واحدة متطورة عامّة يفهمها الجميع و لم ينْزل بلهجة خاصة.

وحول **سابقة البحث** يجب القول إنّ أكثر كتب تاريخ الأدب قد تطرّقت إلى مسألة اللغة التي نزل بها القرآن الكريم لما لتلك اللغة من صلة بلغة الشعر والخطب وغيرهما من الفنون الأدبية. لكنّ كاتبين من بين كتّاب تلك الكتب أفردا صفحات متعدّدة من كتابيهما لمناقشة اللغة التي نزل بها القرآن الكريم، وهما شوقي ضيف في **تاريخ الأدب العربي- العصر الجاهلي** وجواد علي في **المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، المجلد الثامن**. أما البحوث والدراسات فهناك بحث أو دراسة مستقلة نُشرت في مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد ٤٨، ناقشت الموضوع من جميع جوانبه تقريباً، وهي: **تَكَوُّنُ العربيةِ الفصحى**للدكتور غانم قدوري الحمد،كلية التربية للبنات- جامعة تكريت، حاول الباحث فيها إثبات

→

في أدبها بوجه عام. فلم يكن التميمي أو القيسي حين يقول الشعر في الإسلام يقوله بلغة تميم أو قيس ولهجتها، إنما كان يقوله بلغة قريش ولهجتها) (طه حسين، **في الشعر الجاهلي**، ص ٤٧-٤٨).

[1] - الذين قال الرسول (ص) مخاطباً لهم بعد غزوة حُنين: "لولا الهجرة لكنت امرأ من الأنصار، ولو سلك الناس وادياً وشِعباً لسلكت وادي الأنصار وشِعبها. الأنصار شِعار والناس دِثار" (محمد بن إسماعيل البخاري، **صحيح البخاري**، ٥: ١٠٤).

نزول القرآن بلهجة قريش، حيث اعتبر أنّ عوامل التوحيد اللغوي قبل الإسلام كانت ضعيفة. وفي الوقت الذي يرفض فيه وجود عربية فصحى مشتركة قبل الإسلام، يرفض كذلك وجود لغة أدبية مشتركة قبل الإسلام، لكنّه يستثني قريشاً من ذلك. وهو يعترف بأنّ ما بناه من نظرية يخالفها واقع اللغة والأدب قبل الإسلام، وهو الشعر الجاهلي الذي جاءنا في لغة أدبية موحدة في شكلها العام.

وقد يسأل سائل عن **ضرورة البحث وأهميته** وقد أُشبع بحثاً ودراسة، فما عسى من يبحث في هذا المجال أنيقول أو يطرح منجديد لم يكن قدطُرح منقبل؟ السبب الذي حداني للخوض في هذه المعمعة هو أنّني لم أقتنع بالآراء المطروحة في هذا المجال رغم استناد القائلين بها إلى مصادر قديمة أو نظريات حديثة.هذا أولاً، وثانياً إنني حاولت طرح وجهة نظر جديدة لم يقم أحد بطرحها من قبل، تقوم على نظرة توحيدية للغة العربية تعتبر كافة اللهجات العربية فروعاً لأصل واحد ولغة عربية واحدة.

اللهجة لتي نزل بها القرآنُ الكريم

انقسم الباحثون، حول اللهجة التي نزل بها القرآن الكريم، إلى فريقين؛ فريق يرى نزوله بلهجة قريش، وآخر يرفض ذلك. وقد كان أكثر القائلين بالرأي الأول من القدماء المؤيَّدين بعدد من المعاصرين الذين ينظرون لقريش بقدسية لكون الرسول (ص) من قريش. فيما كان أكثر المعارضين لتلك الفكرة من المعاصرين الذين ساروا على خطى عدد من المستشرقين أو بموازاتهم، كما أنّ هناك من رفض الرأي الأول من الأقدمين الذين يُشكّلون أقلية في هذا المجال.

فقد ذكرت بعض كتب تاريخ الأدب العربي أنّ القرآن نزل بلهجة قريش، إذ ذكر الدكتور شوقي ضيف أنّ "اللهجة الفصحى إنّما هي لهجة قريش التي نزل بها الذكر الحكيم"[١]. كما ذكرت كثير من تلك الكتب أن سبب نزول القرآن بلهجة قريش هو كونها أفصح لهجات الجزيرة العربية، إذ ذكر الدكتور شوقي ضيف أنّ أحمد بن فارس نقل عن إسماعيل بن عبيد الله أنّ "قريشاً أفصح العرب ألسنةً وأصفاهم لغةً... إذا أتتهم الوفود من العرب تخيّروا من كلامهم وأشعارهم أحسن لغاتهم وأصفى كلامهم... فصاروا بذلك أفصح العرب"[٢].

وجاء في **لسان العرب** (مادة عرب) ما يلي: "وقال قتادة: كانت قريش تجتبي، أي تختار، أفضلَ لغاتِ العرب، حتى صار أفضلَ لغاتِها لغتُها، فترل القرآن بها"[٣].

[١] - شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي– العصر الجاهلي**، ص١٣٢.

[٢] - المصدر نفسه، ص١٣٣. وانظر **المزهر** للسيوطي، ١: ٢١٠.

[٣] - ابن منظور ، **لسان العرب**، ص٢٨٦٥.

كما جاء في **أدباء العرب** ما نصّه:"فهذه المجامع[١]، مما لها من صبغة أدبية على حالتيها الدينية والتجارية، مشت محمودة الخطى إلى توحيد لسان عدنان، فصار الشعراء والخطباء يختارون الألفاظ التي يألفها القبائل على اختلاف لهجاتهم، ويهملون مستقبح الكلمات والانحرافات، فنشأت عن ذلك لغة أدبية مهذبة عُرفت بلغة قريش"[٢].وقال في موضع آخر: "ونزول القرآن بلغة قريش وطّد سلطانها، وجعل كلَّ لهجة تغايرها تنهزم أمامها"[٣].

ولعميد الأدب العربي رأي جدير بالذكر في هذا المجال، حيث يقلّل منأهمية سيادة اللهجة القريشية معتبراً سيادتها في الحجاز فقط. يقول متسائلاً: "أسادت لغة قريش ولهجتها في البلاد العربيه، وأخصعت العرب لسلطانها في الشعر والنثر قبل الإسلام أم بعده؟ أما نحن فنتوسط ونقول: إنها سادت قُبيل الإسلام حين عظم شأن قريش وحين أخذت مكة تستحيل إلى وحدة سياسية مستقلة مقاومة للسياسة الأجنبية التي كانت تتسلط على أطراف البلاد العربية. **ولكن سيادة لغة قريش قبيل الإسلام لم تكن شيئاً يُذكر ولم تكن تتجاوز الحجاز.** فلمّا جاء الإسلام عمّت هذه السيادة وسار سلطان اللغة واللهجة مع السلطان الديني والسياسي جنباً لجنب"[٤].

وسند القائلين بنزول القرآن بلسان قريش قوله تعالى: ﴿وما أرسلنا من رسول إلاّ بلسان قومه ليبيِّنَ لهم﴾[٥]، والرسول (ص) من مكة، ومكة موطن قريش، فلابد من نزول كتاب الله بلسانهم على اعتبارهم قوم الرسول الكريم (ص)، وليكون القرآن حجة عليهم وإعجازاً لفصحائهم، فعلى هذا تكون لغة القرآن لغة قريش[٦].

وبما أنّ لهجة قريش ستكون محوراً مهما من محاور البحث، فلابأس بذكر شيء حول مكانة مكة المكرمة وأسواقها قبل الإسلام، ثمّ علينا توضيح الفرق بيناللغة واللهجةوبعض المصطلحات الضرورية التي سنأتي على ذكرها واحدةً واحدةً لأهميتها، وهي: اللغة المشتركة، واللهجة النواة، واللغة الموحَّدة، واللغة الأدبية، واللغة العامة.

---

[١]- المقصود الأسواق القريبة من مكة.

[٢]- بطرس البستاني، **أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام**، ص٣٢- ٣٣.

[٣]- المصدر نفسه، ص٣٣.

[٤]- طه حسين، **في الشعر الجاهلي**، ص٤٩- ٥٠.

[٥]- إبراهيم: ٤.

[٦]- جواد علي، **المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، ٨: ٦٠٥.

مكة عاصمة الجزيرة العربية

بعد بناء الكعبة من قبل إبراهيم الخليل وابنه إسماعيل (عليهما السلام) أسكن الخليل (ع) بعض ذريته في وادٍ غير ذي زرع عند بيت الله المحرم وهوت إليهم أفئدة من الناس كما أخبر الباري تعالى. ولم تكن مكة مركزاً اقتصادياً فحسب، بل كانت مركزاً ثقافياً مهماً كانت تقام فيه الندوات والمؤتمرات الشعرية والنقدية ويتبارى الشعراء فيه، فيعلو قدر المغمورين ويسمو ذكر الخاملين، وكان من بينهم نقّاد تُحترم آراؤهم ويؤخذ بها أخذ البديهيات، يذكرون منهم النابغة والخنساء.

وكانت سوق **عكاظ** أهمّ سوق في الجزيرة العربية على الإطلاق وهي قريبة من مكة، حيث تقع بين **نخلة** و**الطائف**. وهي سوق وُجدت بسبب موسم الحج، إذ كانت تقام في شهر ذي القعدة. يقول مصطفى صادق الرافعي في **تاريخ آداب العرب** عن تلك السوق: "تحضرها قبائل العرب كلّها لأنها متوجّههم إلى الحج الأكبر"[١].

وإلى جانب سوق عُكاظ، كانت هناك أسواق أصغر يذكر منها مصطفى صادق الرافعي خمس عشرة سوقاً تقع كلها في شرق الجزيرة وجنوبها وجنوبها الشرقي، ما عدا سوقاً واحدة هي **دَومَة الجَندل** تقع في شمال الجزيرة وشمال غرب نجد تُقام في أول يوم من ربيع الأول، وسوقان قرب مكة، هما **ذو المجاز** في عرفة، **وذو المجنّة** قرب أيام موسم الحج، والأسواق الباقية هي: **هَجَر** في البحرين في شهر ربيع الثاني، و**عُمان** في أواخر جمادى الأولى، و**المُشَقّر** في البحرين في أول يوم من جمادى الآخرة، و**صَحار** في عُمان في العاشر من رجب لمدة خمسة أيام، و**الشَّحْر** بين عُمان وعدن في النصف من شعبان، و**عَدن أبين** وهي جزيرة في اليمن، و**حضرموت** في النصف من ذي القعدة، و**صنعاء** في اليمن، و**حباشة** في ديار بارق بين مكة واليمن في شهر رجب، و**الأُبُلّة** في البصرة، وسوق **لقه**، وسوق **الأنبار**، وسوق **الحيرة**[٢].

أمّا أهمّ دور لعبته مكة في جزيرة العرب فهو الدور الديني، حيث الكعبة التي يحجّون إليها سنوياً وهي في اعتقادهم بيت الربّ الذي يكنّون أعلى قدر من القدسية له، حيث حرّموا فيه القتل والاقتتال، بل اعتبروا ثلاثة من الأشهر التي تتعلق بالحج إلى الكعبة أشهراً حُرُماً يحرّمون فيها القتال، هي: ذو القعدة وذو الحجة ومحرّم. فقد كانوا يستعدّون لسفر الحج في الأول، ويؤدّون مناسك الحج ويتاجرون أو يتبضّعون في الثاني، ويعودون إلى قبائلهم في الثالث. وقد كانت كلّ قبيلة تحتفظ بصنم لها في

[١] - مصطفى صادق الرافعي، **تاريخ آداب العرب**، ١: ٧٨.

[٢] - **المصدر نفسه**، ١: ٧٧.

الكعبة، فلم تكن الكعبة ملكاً لأحد، بل كانت عامة للجميع، كأنّ الكلّ كان يعتبرها ملكاً له أو أنّ له حقاً فيها كالآخرين فكانت بذلك مظهراً أو رمزاً لوحدة القبائل المتناحرة المتفرقة. وقد كانت البطون والأفخاذ القرشية تتنافس في ما بينها للفوز بشرف خدمة الكعبة والحجاج، فتقاسموا سدانة الكعبة وعمارتها وسقاية الحاجّ[١].

اللغة الموحَّدة

كل لغة قومية تكون نواتها لهجة معينة، وتسهم في تقويتها الظروف المختلفة تسمّى اللغة الموحَّدة. واللغة الموحَّدة العربية هي لهجة قريش التي هيأتها الظروف السياسية والاقتصادية والدينية لأن تكون هي اللغة الموحَّدة لجميع العرب.وهذا الرأي تؤيده اللسانيات الحديثة التي ترى أنّ كل لغة قومية تكون نواتها لهجة معينة، وتسهم في تقويتها الظروف المختلفة[٢]. ويذهب فريق آخر من الباحثين، قدامى ومحدثين، إلى أن اللغة الموحَّدة هي لغة مختارة اشتركت جميع القبائل في تكوينها، من هؤلاء الباقلاني صاحب كتاب النكت في إعجاز القرآن[٣].

اللهجة النواة

وهي لهجة تطورت إلى لغة فصحى تتحدث بها الأكثرية بعد أن كانت محدودة بمنطقة ضيقة أو فئة معينة من الناس وذلك بفعل عوامل خارجة عنها وظروف سياسية أو اقتصادية أو دينية وغيرها. وكان **بلاشير** يميل إلى نظرية اللهجة النواة التي تنتج عنها لغة أدبية، حيث يقول: إنّ "وجود لهجة محلية رُفعت إلى منزلة لغة أدبية مؤيَّد بوقائع مماثلة في اللغتين الفرنسية والإيطالية" ثمّ يضيف قائلاً: "فهذا اللسان الشعري قد أُضيف إلى اللهجات المحلية، ويبدو أنّه يكمّلها وأُعدّ في الجملة لاستعمالات سببية أو لتعبيرات فنية عن بعض أنماط التفكير"[٤].ولكنّه، مع ذلك، لا يؤيّد كون لهجة قريش هي اللهجة النواة التي نشأت عنها الفصحى، إذ يقول: "تعترض النظرية الإسلامية القائلة بتولّد العربية الفصحى من اللهجة المكية، باعتبارها عموداً لغوياً، صعوبات عسيرة الحلّ"[٥]. ثمّ يُردف في الصفحة التالية قائلاً: "ثم

[١] - انظر: رمضان عبد التواب، **فصول في فقه العربية**، ص٧٨- ٨٠. وانظر أيضاً: شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي- العصر الجاهلي**، ص٤٩- ٥٢.

[٢] - انظر: **اللغة الموحّدة ولهجات القبائل**، د. موسى مصطفى العبدان، بحث نشر بتاريخ ٢٠٠٧/٢/١ على موقع النادي الأدبي بحائل/ http://lahajat.maktoobblog.com/.

[٣] - **المصدر نفسه**.

[٤] - د.ر. بلاشير، **تاريخ الأدب العربي**، ص١٠٠.

[٥] - **المصدر نفسه**، ص٩٨.

ما هو البرهان الذي نملكه على تفوّق اللغة القرشية في شبه الجزيرة قبل ظهور القرآن؟ لا شيء يثبت أمام النقد"[١].

وينقل الدكتور رمضان عبد التواب عن فندريس قوله: "تقوم اللغات المشتركة، دائماً، على أساس لغة موجودة، حيث تُتّخذ هذه اللغة الموجودة لغة مشتركة من جانب أفراد مختلفي التكلم"[٢]. ويعتبر الدكتور رمضان عبد التواب قول فندريس السابق دليلاً على كون لهجة قريش هي اللغة النواة التي كوّنت اللغة المشتركة، إذيقول: "يمكن القول بأنّ لهجة قريش أسهمت في تكوين العربية الفصحى بعناصر كثيرة. فلا مبالغة إذن في إطلاق عبارة **لغة قريش** على اللغة العربية الفصحى"[٣].

وقد رفض تلك النظرية جواد علي بقوله: "لو كانت السيادة السياسية عاملاً في سيادة اللهجات لسادت لهجات مراكز جمعت بين القوة العسكرية والنفوذ السياسي في اليمن والعراق والشام"[٤].

اللغة المشتركة

جاء في **معجم علم اللغة النظري** أنّ اللغة المشتركة[٥] "هي لغة تشترك فيها عدّة شعوب أو بلدان أو أفراد شعب ما"[٦]. وينقل الدكتور رمضان عبد التواب عن المستشرق**فندريس** كلاماً حول اللغة المشتركة مفاده "أنها لغة وسطى تقوم بين لغات أولئك الذين يتكلمون بها"[٧]. ويرى مستشرق آخر هو **بلاشير** أنّ اللغة العربية الفصحى التي نزل بها القرآن الكريم هي لغة مشتركة لقبائل محصورة ضمن نطاق مجال جغرافي ضيّق "محصور بين خطّين يمتدّ أحدهما من مسافة معدودة جنوبي مكة حتى خليج البحرين ... ويمتدّ الثاني شمالاً من ضواحي المدينة حتى شمال الحيرة ... ومن الواضح، كما نرى، أنّ قريشاً داخلة في نطاق ذلك المجال"[٨]. ويؤكّد أحمد علم الدين الجندي في بحث تحت عنوان **اللهجات العربية في التراث**، وكذلك عبده الراجحي في بحث تحت عنوان **اللهجات العربية في القرءات القرآنية**، وغيرهما من الباحثين أنّ القرآن، باعتباره جاء بلغة مثالية، قد نزل بلغة مشتركة تمثل لهجات

---

[١] - **المصدر نفسه**، ص٩٩.

[٢] - رمضان عبد التواب، **فصول في فقه العربية**، ص٨٤.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص٨٤.

[٤] - جواد علي، **المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، ٨: ٦٤٤.

[5] -common language.

[٦] - محمد علي الخولي، **معجم علم اللغة النظري**، ص٤٧.

[٧] - رمضان عبد التواب، **فصول في فقه العربية**، ص٧٨.

[٨] - د.ر بلاشير، **تاريخ الأدب العربي**، ص٩٤.

القبائل، وكان النطاق الجغرافي للقبائل التي جمعوا اللغة منها يضمّ عدداً من القبائل العربية مع قبيلة قريش وكذا بعض القبائل الحجازية، وهذا يعني أنّ تلك اللغة لم تتجاوز لهجات قبائل النطاق الجغرافي[١].

اللغة العامة

هي اللغة التي يتحدث بها عامة الناس وتسود كافة مجالات الحياة وتكون مفهومة من الجميع وإن تفرعت عنها لهجات اختلفت عنها اختلافات شكلية؛ صوتية ومعجمية وغيرها، وهي، بكلمة، اللغة الفصحى**التي نتجت عنها بقية اللهجات** لكنها ترتفع فوق اللهجات ولا تميل إلى لهجة معينة، بل تقف على مسافة واحدة من كافة اللهجات، وهي اللغة التي نزل بها القرآن العظيم.ومن أشار إلى مصطلح **اللغة العامة** من الباحثين كان يؤكّد على معنى الاشتراك مع بقية الأفراد أو القبائل، أي أنهم استعملوها مرادفة للغة المشتركة. و لم أعثر على مصطلح اللغة العامة في **معجم علم اللغة النظري** ولا في غيره.

وقد تطرق الدكتور عمر فروخ إلى مسألة نزول القرآن، ولكنّه لم يعتبرها إشكالية و لم يناقشها. ورغم أنّ الدكتور عمر فروخ كان قد استعمل مصطلح اللغة العامة إلاّ أنّه اختصّ بها قبائل مضر الشمالية، بقوله: "**لغة مضر** كانت في الجاهلية اللغة العامة للعرب كلّهم"[٢]، بالضبط كما فعل الدكتور شوقي ضيف في تعميم لهجة قريش على كافة أرجاء الجزيرة العربية، إذ يفترضان سيادة لهجة معينة، وهذا لا يختلف عن النظرة القديمة إلاّ في المصداق. و لم يتعمّق فيه و لم يدرسه على أنه مصطلح، بل كان يهمه معناه اللغوي، كما أنه لم يتطرق إلى مقولة نزول القرآن بلهجة قريش و لم يناقشها، بل إنّه **كان يعتقد بنزول القرآن بلغة مضر**، حيث يقول: فإنّ لغة حِميَر (اليمن) ابتعدت كثيراً عن اللغة المضرية (العربية الشمالية التي نزل بها القرآن الكريم)"[٣].

اللغة الأدبية

وهي لغة الشعر والنثر بكافة أنواعه. ويرى الدكتور **شوقي ضيف** أنّ اللغة التي كانت سائدة في العصر الجاهلي هي "اللغة الأدبية العامة التي نزل بلسانها القرآن الكريم"[٤]. ويقول في موضع آخر من الصفحة

---

[١]- انظر: موسى مصطفى العبدان،**اللغة الموحّدة ولهجات القبائل**، بحث نشر بتاريخ ٢٠٠٧/٢/١ على موقع النادي الأدبي بحائل.

[٢]- عمر فروخ، **تاريخ الأدب العربي(الأدب القديم)**، ١: ٣٦.

[٣]- عمر فروخ، **تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)**، ١: ٣٦.

[٤]- شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي– العصر الجاهلي**، ص١٢١.

نفسها: "يدلّ ما بين أيدينا من شعر جاهلي دلالة قاطعة على أنّ القبائل العربية الشمالية اصطلحت في ما بينها على لهجة أدبية فصحى كان الشعراء، على اختلاف قبائلهم وتباعدها وتقاربها، ينظمون فيها شعرهم. فالشاعر حين ينظم شعره يرتفع عن لهجة قبيلته المحلية إلى هذه اللهجة الأدبية العامة"[١]. ويؤكّد أنّ هذه اللغة هي لهجة قريش، وذلك في معرض ردّه على الدكتور طه حسين، حيث يقول: "وقد مرّ بنا في غير هذا الموضع أنّ لهجة قريش عمّت في الجزيرة منذ أوائل القرن الثالث الميلادي واتخذها الشعراء لغة أدبية لهم، ينظمون فيها أشعارهم مرتفعين غالباً عن لهجات قبائلهم"[٢].

ونرى مثل ذلك لدى **بلاشير** الذي يعتبر اللغة الأدبية أو لغة الشعر الجاهلي هي اللغة التي نزل بها القرآن الكريم، حيث يقول: "وليس لدينا أسباب قوية تجعلنا نستبعد [لغة الشعر] أن تكون لغة الوحي المترل على محمد [ص]"[٣].

كما نرى **بروكلمان** يعتبر لغة الشعر الجاهلي لغة فنية فوق اللهجات بقوله: "ولكنّ هذه اللغة لم تكد تكون لغة جارية في الاستعمال العام، بل كانت لغة فنية قائمة فوق اللهجات وإن غذتها جميع اللهجات"[٤]. وفي الصفحة التالية، يوضّح تلك اللغة الفنية بقوله: "وقد استوعبت لغة الشعر هذه كلّ خصائص الأصل اللغوي السامي أكمل استيعاب وإن لم تحتفظ في جميع نواحيها بأقدم الصيغ والقوالب. و لم تضارعها لغة من نسلها السامي في مرونتها ودقتها في التعبير عن العلاقات التركيبية"[٥].

كما أنّ الدكتور **رمضان عبد التواب** يعتبر اللغة المشتركة هي اللغة الأدبية، وذلك بقوله: "إنّ اللغة المشتركة لم تنتشر– على ما نرجّح– إلاّ بين الخاصة فقط من أبناء القبائل المختلفة، وهم أولئك الشعراء والخطباء"[٦]. وهذا تناقض واضح وخلط بين المفاهيم! فإذا سلّمنا بهذا القول فما هي لغة عامة العرب، وهم الأكثرية قطعاً؟

والظاهر أنّ شوقي ضيف وبلاشير وبروكلمان قد خلطوا بين أربع مقولات: اللغة الأدبية– اللغة العامة– لهجة قريش– لغة القرآن. ونقول في توضيح ذلك: إنّ القول بوجود لغة أدبية يفترض وجود

---

[١]- المصدر نفسه، ص١٢١.

[٢]- المصدر نفسه، ص١٧٢. والجدير بالذكر أنّ الدكتور طه حسين يرى، في رأيه الذي مرّ في هامش ص ٢، أنّ اللغة الأدبية لقريش قد سادت الجزيرة العربية بعد الإسلام وليس قبله.

[٣]- د.ر. بلاشير، **تاريخ الأدب العربي**، ص١٠٠.

[٤]- كارل بروكلمان، **تاريخ الأدب العربي**، ١: ٤٢.

[٥]- المصدر نفسه، ١: ٤٣.

[٦]- رمضان عبد التواب، **فصول في فقه العربية**، ص٧٩.

لغة غير أدبية ولكنها فصحى، وهذا صحيح، لكنّ أولئك النفر يعنون بغير الأدبية لهجة عامية يتحدّث بها عامة الناس تختلف عن الفصحى، كما هو حال اللهجات العربية اليوم، بينما نرى، من خلال النصوص المختلفة، أنّ كافة الناس قبل الإسلام وحين نزول القرآن كانوا يتحدّثون بلغة واحدة فصحى و لم يتحدّثوا بلهجة عامية. يدلّ على ذلك ما ذكره شوقي ضيف نفسه في معرض ردّه على المستشرق **فولرز** الذي زعم أنّ القرآن نزل بلهجة قريش التي كانت غير معربة وكانت تختلف عن لهجة الشعر الجاهلي التي كانت خاضعة لقواعد النحو والعربية، حيث قال: "ومما يُثبت بطلان رأي فولرز أيضاً أنه لم يُعرف عن قبيلة من القبائل الشمالية أنها اتخذت لهجة دارجة خالية من قواعد النحو والعربية"[١]. كما أنّ رأي الدكتور عمر فروخ، أعني قوله إنّ اللغة الشمالية كانت لغة الشعر في الجاهلية، حيث قال: "وكان جميع العرب الذين كانوا يسكنون **النصف الشمالي من شبه الجزيرة**، في البحرين واليمامة ونجد والحجاز- سواء أ كانوا ينتسبون إلى مضر أو إلى اليمن- **يتكلّمون لغة واحدة وينظمون فيها أشعارهم**"[٢]، يتعارض مع رأي الدكتور شوقي ضيف المبني على أنّ العرب كانت لديهم في الجاهلية لغة أدبية ينظمون بها أشعارهم "مرتفعين غالباً عن لهجات قبائلهم". والمقصود باللغة العامة هو أنّ الناس كانوا يتكلّمون بلغة فصحى في كافة شؤونهم الحياتية، ولكنّهم لم يكونوا على مستوى واحد؛ كان فيهم الفصيح والأفصح والبليغ والأبلغ، كلّ ذلك يعتمد على قابلياتهم، بالضبط كما هي حال الشعر؛ فلدينا الشاعر والأشعر والجيد والأجود. وحتى كتاب نهج البلاغة المعروف لم يجمع كلّ خطب وأقوال ورسائل أمير المؤمنين (ع)، بل كان **نصوصاً منتقاة** من كلّ ذلك. قال الشريف الرضي في مقدمة كتاب نهج البلاغة: "فأجمعتُ بتوفيق الله تعالى على الابتداء باختيار محاسن الخطب، ثم محاسن الكتب، ثم محاسن الحِكَم والأدب"[٣].

ويذكر السيوطي أنّ الألفاظ القرآنية ذات الأصول غير العربية من الكثرة بحيث صُنّفت فيها كتب مستقلّة. يقول: "وقد أحصى بعض العلماء وصنّفوا في ألفاظ القرآن كتباً مستقلّه، وردّوا بعض الألفاظ إلى أصول فارسية ورومية ونبطية وحبشية وبربرية وسريانية وعبرانية وقبطية"[٤]، فهل كانت قريش تعرف كلّ تلك المفردات وتستعملها في أحاديثها؟

---

[١] - شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي– العصر الإسلامي**، ص١٠٥.

[٢] - عمر فروخ، **تاريخ الأدب العربي(الأدب القديم)**، ١: ٣٦.

[٣] - الشريف الرضي، **نهج البلاغة**، ص٣٥.

[٤] - صلاح الدين أرقه دان، **مختصر الإتقان في علوم القرآن للسيوطي**، ص٣٩.

تعريف اللغة

من الناحية اللغوية: قال في لسان العرب (مادة لغا): "واللُّغة: اللِّسْنُ، وحَدُّها أَنها أَصوات يُعبِّر بها كلُّ قوم عن أَغراضِهم، وهي فُعْلةٌ من لَغَوْتُ أَي تكلَّمتُ، أَصلها لُغْوَة ككُرَةٍ وقُلَّةٍ وثُبَةٍ، كلُّها لاماتُها واواتٌ، وقيل: أَصلها لُغَيٌ أَو لُغَوٌ، والهاء عوض، وجمعها لُغًى مثل بُرة وبُرًى، وفي المحكم: الجمع لُغات ولُغونَ"[١].

من الناحية الاصطلاحية: اللغة أو اللسان[٢] هي "ظاهرة بسكولوجية، اجتماعية، ثقافية مكتسبة، لا صفة بيولوجية ملازمة للفرد، تتألّف من مجموعة رموز صوتية لغوية، اكتَسَبت، عن طريق الاختبار، معانيَ مقرّرة في الذهن. وبهذا النظام الرمزي الصوتي، تستطيع جماعة ما أن تتفاهم وتتفاعل"[٣].

تعريف اللهجة

من الناحية اللغوية: قال في لسان العرب (مادة لهج): "لَهِجَ بالأَمرِ لَهَجاً، ولَهْوَجَ، وأَلْهَجَ كلاهما: أُولِعَ به واعْتادَه، وأَلْهَجْتُه به. ويقال: فلان مُلْهَجٌ بهذا الأَمْر أَي مُولَعٌ به ... واللَّهْجَةُ واللَّهَجَةُ: طَرَفُ اللِّسان. واللَّهْجةُ واللَّهَجةُ: جَرْسُ الكلامِ، والفتحُ أَعلى. ويقال: فلان فصيحُ اللَّهْجَةِ واللَّهَجَةِ، وهي لغته التي جُبِلَ عليها فاعتادَها ونشأَ عليها. الجوهري: لَهِجَ، بالكسر، به يَلْهَجُ لَهَجاً إِذا أُغْرِيَ به فثابرَ عليه. واللَّهْجةُ: اللسان، وقد يُحَرَّكُ."[٤].

من الناحية الاصطلاحية: اللهجة[٥] هي "طائفة من المميزات اللغوية ذات نظام صوتي خاص تنتمي إلى بيئة خاصة ويشترك في هذه المميزات جميع أفراد تلك البيئة"[٦]. أو هي "مجموعة الصفات الصوتية التي تتصف بها منطقة من المناطق وكثيراً ما تتضمّن اللغة العامية الواحدة عدّة لهجات متباينة"[٧].

وهكذا يتبيّن لنا أنْ لا فرق بين اللغة واللهجة من الناحية اللغوية، وهو ما يفسّر لنا ترادفهما في كتب اللغة القديمة، والفرق بينهما هو من الناحية الاصطلاحية. ولكنّ الدكتور رمضان عبد التواب

---

[١]- ابن منظور، **لسان العرب**، ص٤٠٥٠.

[2]- Language.

[٣]- إميل يعقوب وآخران، **قاموس المطلحات اللغوية والأدبية**، ط١، ص٣٣٤. وانظر كذلك: أنيس فريحة، **نظريات في اللغة**، ط٢، ص١٤.

[٤]- ابن منظور، **لسان العرب**، ص٤٠٨٤.

[5]- Accent, Dialect.

[٦]- غالب فاضل المطلبي، **لهجة تميم وأثرها في العربية الموحّدة**، ص٣٠.

[٧]- إميل يعقوب وآخران، **قاموس المطلحات اللغوية والأدبية**، ص٣٣٤.

يعتبر ذلك التقارب خلطاً بينهما بسبب عدم وضوح العلاقة بين اللغة واللهجة في أذهان اللغويين العرب، إذ يقول: "و لم تكن العلاقة بين اللغة واللهجة واضحة في أذهان اللغويين العرب، ولذلك نجد بعضهم يخلط بينهما خلطاً فاحشاً ويعدّ اللهجات العربية لغات مختلفة وكلّها حجّة، ومع ذلك فإنهم لم يرووا لنا من هذه اللهجات إلاّ مقتطفات مبتورة"[١].

الفرق بين اللهجات واللغة الفصحى قبل الإسلام

إنّ المعاني اللغوية للهجة واللغة تُبيّن أنّهما مترادفتان، لكنّهما تختلفان في معناهما الاصطلاحي. والواقع أنّ طبيعة الاختلافات بين اللهجة واللغة خضعت إلى عوامل تاريخية فرضت عليهما ظروفاً معيّنة أدّت إلى تغيير طبيعة العلاقة بينهما. فالاختلافات في الجاهلية وصدر الإسلام كانت محصورة بين اللهجات العربية نفسها لعدم وضوح اللغة المرجع التي يمكن أن تكون القاسم المشترك أو الفيصل بين اللهجات، فكانت كلّ لهجة لغةً مرجعاً في نفسها لذلك كانت اللهجة واللغة مترادفتين وكثر استعمال كلمة **لغة** بمعنى **لهجة** كلغة قريش أو لغة تميم وسواهما، بينما توسّعت تلك الاختلافات في العصر الحديث بين اللهجات من جهة والفصحى، التي تعتبر اللغة المرجع، من جهة أخرى. وبعبارة أخرى نجدنا اليوم نلجأ، من أجل توضيح مفهوم اللهجة، إلى تعريفها من الناحيتين اللغوية والاصطلاحية، بينما لا نجد فرقاً بين المفهوم اللغوي والمصطلح في الماضي[٢]، بالضبط كعدم احتياجنا إلى عرض المفهوم الاصطلاحي للغة، فما عسانا أن نقول حول ذلك، هل نقول هي ما تكلّم أو نطق به جماعة من الناس أو شعب من الشعوب أو أمة من الأمم؟ هذا هو المقصود باللغة من الناحية اللغوية كذلك، إذ لا يُشترط في اللغة أن يتكلّم بها أكثر من شخص واحد، لكنّنا لا نجد تلك المسألة على أرض الواقع لأنّ اللغة وُلِدت لتُلبّي حاجة مهمة من حوائج البشر وهي مسألة التواصل.

إنّ العلاقة بين اللهجة واللغة هي علاقة الجزء بالكلّ. ومن الطبيعي أن توجد في اللغة العربية عدة لهجات تختلف عن اللغة الفصحى في بعض المزايا والخصائص اللغوية[٣]، تلك الاختلافات بين اللهجات يُجملها عمر فروخ في أربع، حيث يقول: "وفي جميع اللغات المشهورة لَهَجات تخالف اللغة الفصحى

---

[١]- رمضان عبد التواب، **فصول في فقه العربية**، ص٧٣. وانظر: **المزهر**، ١: ٢٥٧.

[٢]- حيث أكّد اللغويون العرب القدماء على كون كافة اللهجات "**حجّة**" واعتبره الدكتور رمضان عبد التواب، في حديثه الفائت، خلطاً بين اللغة واللهجة.

[٣]- هذا إن وضحت اللغة المرجع، وإلاّ فالاختلافات تكون بين اللهجات أنفسها باعتبار كلٍّ منها لغة مرجعاً في نفسها. نفسها.

المكتوبة قليلاً أو كثيراً، إمّا في سقوط الإعراب أو في اللفظ والأداء أو في المفردات وفي بعض التراكيب"[1]. وبعد أن يتحدّث حول لغة العرب في الجاهلية، يتطرّق إلى معنى اللهجة قائلاً: "على أنّ هذا لم يمنع أن يكون للعرب لهجات محلية مأنوسة في قبيلة قبيلة، على أنّ معنى اللهجة هنا إنما هو استعمال ألفاظ مختلفة للمعنى الواحد في بعض الأحيان والمجيء بصيغ متباينة لتلك الألفاظ أحياناً. أما التركيب، وأما النحو والمنطق اللغوي فكانت كلها واحدة. ففي الحجاز، مثلاً، كانوا يسهّلون الهمزة فيقولون: سال، سل، وكّد، كلاكَ؛ بينما كان أهل نجد يقولون: سأل، اسأل، أكّد، كلأكَ ..."[2].

ولعلّ عمر فروخ في حديثه أعلاه عن سطحية الاختلافات بين اللهجات العربية القديمة يشير إلى كثرة تلك الاختلافات اليوم بينها، وذلك باستدراكه "على أنّ ...". و لم يذكر الصرف الذي هو من أقوى المشتركات التي تجمع بين اللهجات العربية حتى يومنا هذا، فإذا كانت اللهجات العربية اليوم، بفعل عوامل خارجة عن نطاقها، قد خرجت عن أكثر القواعد النحوية و لم تلتزم بها فإنها، على العكس، قد احتفظت بأكثر القواعد الصرفية والتزمت بها وطبقتها في حياتها اليومية بأشكال متعددة تعود أصولها إلى تلك اللهجات القديمة. وقد يكون الدكتور عمر فروخ يعني بالمنطق اللغوي الجانب الصرفي الملازم للجانب النحوي، لا أدري!

ومما يعضد هذا الرأي، حول ضآلة الفروق بين اللهجات، هو أنّ أوجه التغاير أو التباين بين اللهجات وقتذاك لم تخرج عن هذا الحدّ، وأنّ كثيراً من الدارسين للغات العرب القديمة، والقراءات القرآنية، قديماً وحديثاً قد أجمعوا على أنّ الخلاف كان محصوراً في هذا العدد؛ إما في بنية الكلمة أو الجملة القرآنية على المستوى الصوتي والصرفي والنحوي والدلالي، لأن علم اللهجات العام في اللسانيات الحديثة يرى أن الاختلافات بين لهجات (لغات) اللسان الواحد، في طور واحد من مراحل تطوره التاريخي لا تكون إلاّ في إطار نمط واحد من البنية القواعدية (الصرفية والنحوية). يقول العبدلاوي قدور: "وإذا ما حاولنا حصر هذا التغاير في اللهجات العربية القديمة من خلال القراءات القرآنية، فإننا نجده يتجلى في ما يلي: ١) الاختلاف في الشّكل والإعراب، ٢) الاختلاف في حروف الكلمة والمعنى واحد، ٣) الاختلاف في التقديم والتأخير في حروف الكلمة أو ألفاظ الجملة، ٤) الاختلاف في الزيادة والنقصان، ٥) الاختلاف في الحذف والإثبات، ٦) الاختلاف في التذكير والتأنيث، ٧) الاختلاف في الإنجاز الصوتي أي على المستوى الفنولوجي لهذه اللهجات، كالفتح

---

[1] - عمر فروخ، **تاريخ الأدب العربي(الأدب القديم)**، ١: ٣٦.

[2] - المصدر نفسه، ١: ٣٦.

والإمالة، والتفخيم والترقيق، والهمز والتسهيل، والإدغام والإشمام والمدّ لبعض الحركات، ويُعتبر هذا العنصر الأخير أبرز عامل تجلت فيه ظواهر هذه الاختلافات بين اللهجات العربية القديمة. وأنّه من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، أن يقلّد أفراد قبيلة أصوات قبيلة أخرى في جميع كلامهم دون أن يخطئوا في بعضه على الأقل، وهذا ما يعكس السر الإلهي من التوسيع على المسلمين في قراءتهم للقرآن بسبعة أنحاء. ومما يدل على أن العنصر الفنولوجي أكبر مهيمن على العناصر الأخرى، وأنه الذي يبرز فيه أكثر هذا التباين اللهجي، أن الصحابة عرفوا الحروف السبعة قراءة على الرسول، لأن أكثرهم كانوا أميين و لم يدروا معناها إلا ممارسة وإنجازاً". ثم يخلص إلى القول: "وإذا كنا نتحسر على ضياع كثير من المصنفات الأخرى التي تطرقت للغات العرب وكلامها والتي لم يبق لدينا منها غير عناوينها أو بعض مما جاء فيها، عرفنا أنّ لغات العرب كانت غنية وثرية ... وأنّ تداخل لغات اللسان العربي وتفاعلها مع بعضها هو أكثر وأغرب مما نتصور."[١].

يؤيد هذا ما جاء في **أدباء العرب**، حيث قال: "واللسان العدناني هو الذي نستعمله اليوم في الكتابة، على ما لحقه من تحضّر وتبدّل، وبه جاء الأدب الجاهلي... وكان اللسان العدناني متعدّد اللهجات بتعدّد القبائل التي تنطق به، ولكنه لم يختلف في أحكام التركيب والتصريف والاشتقاق، بل اقتصر في تغاير لهجاته على طائفة من الأوضاع تخالفت القبائل في استعمالها، وعلى انحرافات لفظية من قلب وإبدال وزيادات"[٢].

طبيعة الاختلافات بين اللهجة واللغة ومدى تأثيرها في أصل اللغة

في كلّ دول العالم توجد لغة عامة رسمية يتحدث بها الجميع ويتفاهمون بها عندما يلتقون مع بعضهم البعض الآخر؛ يكتبون بها أشعارهم ورسائلهم وبقية نصوصهم. وقد تختلف اللغة المحكيّة أو اليوميّة أو الملفوظة عن المكتوبة بفعل عامل الزمن والمؤثرات الخارجية وقوانين الأصوات لأنّ اللغة كائن حيّ. وفي كثير من دول العالم اليوم لهجة عامة أو ما يمكن أن نسمّيه لغة الوسط المثقف التي هي حلقة وصل بين اللهجات والفصحى وعادة ما تنشأ تلك اللغة في العواصم لأنها المراكز الحضارية لتلك الدول ولأنها ملتقى جميع طوائف وشرائح المجتمع، فهي نتيجة طبيعية لتلاقي لهجات تلك الدولة وتلاقحها، لكنها ليست محدودة بالعاصمة، بل تنتشر في كافة أرجاء الدولة بعد انتشار وسائل الإعلام الحديثة، وعادة ما

[١]- **اللهجات العربية القديمة وأثرها في التراث الشعري**، موقع منبر الدكتور محمد عابد الجابري www.aljabriabed.net ، الأحد ١٣٨٨/١٢/٩.

[٢]- بطرس البستاني، **أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام**، ص٣٢.

تكون الفصحى أساساً لها ومنطلقاً وذلك لأنها تقترب كثيراً من الفصحى، بل تحاول تطبيق الفصحى في أكثر شؤونها. تلك اللغة التي تحاول التركيز على المشتركات لتحقيق وظيفة مهمة من وظائف اللغة هي وظيفة التواصل.

ويعتبر الدكتور عمر فروخ أنّ اختلاف اللهجات العربية في الجاهلية كان قد أفاد غناء اللغة العربية كثيراً. يقول: "ولقد كانت هذه الألفاظ المختلفة في القبائل المختلفة مألوفة- على كثرة أو قلّة- في جميع بلاد العرب ودائرة على ألسنة شعراء الجاهلية. فلما جاء أصحاب المعاجم عدّوا جميع هذه الألفاظ **عربية** عامة فضمّوها في معاجمهم من غير تفريق بينها؛ ومن هنا نشأت المترادفات الكثيرة حتى رأينا للسيف، في القاموس العربي، ألف اسم..."[١].

وبعد أن يذكر العبدلاوي قدور المراحل الثلاثة الأولى لتطور اللغة العربية، يخلص إلى: " أنّ هذه الأطوار الثلاث [الثلاثة] للسان العربي تعكس المراحل التطورية لهذه اللهجات/اللغات في مسارها التاريخي، وأن المرحلة الثالثة والأخيرة مثلت محطة الاكتمال والنهاية بالنسبة لهذه اللغة. وأنّ لهجات/لغات هذه المرحلة الأخيرة هي التي أصبحت سائدة في كل المناطق العربية من اليمن إلى مناطق الشام، مع تميّز كل لهجة بخصائص لغوية عن الأخريات حسب المجموعات القبلية، والبيئات الجغرافية، مما يعني أن التواصل اللغوي كان قائماً بين جميع القبائل العربية باختلاف مناطق تواجدها، وأن الاختلافات اللهجية كانت طبيعية، ولم تكن أبدا عائقاً لهذا التواصل والتفاهم، أي أنها كانت تمثل (لسان) العرب أجمعين."[٢].

وقد أثبت الدكتور أحمد علم الدين في بحثه حول اللهجات العربية القديمة أنّ أكثر الاختلافات التي أثبتها علماء اللغة للكتلتين اللهجيّتين الحجازية والتميمية هي اختلافات متبادلة تُشاهد في الجانبين ولا تختصّ بجانب معيّن ويذكر على ذلك عدّة أمثلة نذكر بعضاً منها، كالإمالة، والإدغام، وصيغة الفعل (استحيا). فالإمالة هي واحدة من الصفات اللغوية التي عُرفت بها بعض قبائل الكتلة التميمية في مقابل الفتح الذي عُرفت به بعض قبائل الكتلة الحجازية، لكنّ الجندي يقول: "البيئة الحجازية كانت على شيء من الإمالة، كما ... أنّ القبائل المميلة كانت على شيء من الفتح أيضاً، وهذا ما يؤكّد ما نذهب إليه دائماً من أنّه ليس بين الشرق والغرب حواجز فاصلة"[٣]. وقال حول الإدغام: "الشائع ...

---

[١] - عمر فروخ، **تاريخ الأدب العربي(الأدب القديم)**، ١: ٣٧.

[٢] - موقع منبر الدكتور محمد عابد الجابري، الأحد ١٣٨٨/١٢/٩.

[٣] - أحمد علم الدين الجندي، **اللهجات العربية في التراث**، ٢: ٣٠٩.

أنّ الإدغام في شرق الجزيرة وحدها، واستخلصتُ أنّ الغرب كان يُدغم أيضاً، وهذا ما يؤكّد ما نذهب إليه دائماً من أنّ الظاهرة الواحدة نسمع صداها في الشرق كما نسمعه في الغرب، وأنّ **الفروق بين الكلتين لم تطّرد في الكلام ولا على جميع الألسنة**"[١]. وقال حول المثال الثالث: "ونبّهتُ على خطأ تردّى فيه صاحب اللسان والمصباح، حيث رأيا أنّ القرآن لم يترل إلاّ بلغة الحجاز في صيغة (استحييتُ) بياءين، وأثبتُّ أنّ ابن محيص وابن كثير قرءا بها على لهجة تميم في القرآن"[٢].

وكان قد قال في موضع آخر: "وقد برهنتُ تاريخاً وجغرافياً ولهجياً على أنّ **شقّي الجزيرة: الشرقي والغربي واحد**، وأنّهما كوجهي الدرهم، وحدة غير قابلة للتبعيض، فهما واجهة لحقيقة واحدة"[٣].

ونجد رأياً مشابهاً لذلك لدى بلاشير الذي يعتبر الفوارق بين اللسان الشعري وبين لهجات أواسط شبه الجزيرة وشرقيّها، أو ما أسماه عمر فروخ باللغة المضرية، يعتبرها ضئيلة بقوله: "إنّ الفوارق بين هذا اللسان [الشعري] وبقية اللهجات تختلف تبعاً للمجموعات اللغوية، فالفارق ضئيل بينه وبين لهجات أواسط شبه الجزيرة وشرقيّها"[٤].

إنّ مصطلح **الفصحى** حديث لم يكن موجوداً قبل الإسلام ولا في صدره ولا في عصور الأدب العربي الإسلامية بسبب انعدام اللغة المرجع. ولكن، وبعد النهضة الحديثة والدعوة إلى إحياء التراث، وخاصة اللغة العربية الفصحى التي اندثرت كثير من معالمها بفعل عوادي الزمن، ظهرت لدينا لغة مرجع يرجع إليها كلّ العرب، في مقابل لهجات شتى. وكانت اللغة العربية في قلب الدعوة القومية التي ظهرت في القرن العشرين، بعد الحربين الكونيتين الأولى والثانية أو بينهما. فالعربية الفصحى كانت رمزاً للوحدة العربية وشعاراً لها واللهجات كانت رمزاً للتفرقة والشذوذ عن الأمة.

ومن تلاقح الفصحى مع اللهجات، ظهر مصطلح **لغة الوسط المثقف** التي هي دليل قوي على ردّ نظرية اللهجة النواة وتأكيد لمبدأ تلاقح اللهجات وعدم سيادة لهجة ما على حساب بقية اللهجات، فالقول بسيادةلهجةما لأسبابسياسيةأودينيةأواقتصادية أو غيرها يكذّبه الواقع، ولنأخذ على ذلك مثالاً.

[١] - المصدر نفسه، ٢: ٣٠٩.

[٢] - المصدر نفسه، ٢: ٣١٨.

[٣] - المصدر نفسه، ٢: ٣٠٤.

[٤] - د.ر. بلاشير، **تاريخ الأدب العربي**، ص١٠٢.

ولو طبقنا مبدأ التلاقح على مكة لتوصلنا إلى نتائج مشابهة، على أننا لا نسلّم بمبدأ التلاقح في مكة وحدها، بل يشمل جميع أجزاء الجزيرة العربية والعراق والشام لانعدام المركزية، فكانت القبائل تشكّل كلّ واحدة منها مركزاً سياسيا مستقلاً، وبذلك تكون المراكز السياسية متعددة منتشرة، وكذلك المراكز التجارية المنتشرة في شرقي الجزيرة وغربيها وجنوبيها وشماليها. وطبقاً لذلك تعددت المراكز الثقافية وانتشر الشعراء. و لم تكن رحلة بعضهم إلى عكاظ لتحكم قريش على شعره، بل كان ذلك لرغبتهم في الشهرة لكون عكاظ من أعظم تجمعات العرب، وتبيّن الشواهد التاريخية أنّ أحد الحكام المشهورين كانالنابغةالذبياني، و لم يكن من قريش، كما أنّ سوق عكاظ لم تكن تخضع لإدارة قريش[١].

كما أنّ جواد علي يرفض كون اللغة الفصحى هي لهجة قريش، حيث يواجهنا بهذا الرأي، وهو أنّنا "لو أخذنا برأي أهل الأخبار، وبما ذكروه عن فصاحة **تميم** وعن كثرة وجود الخطباء والشعراء فيهم، **وعن حكومتهم في (عكاظ)**، وبما ذكروه عن **قريش** فإننا نخرج بنتيجة هي**أنّ تميماً، كانت أكثر شهرة في بضاعة الكلام من قريش، وهي نتيجة تناقض زعمهم أن قريشاً كانت أصفى العرب لغة، وأن لسانها هو اللسان العربي الفصيح الذي نزل به القرآن، وأنها كانت تجتبي أحسن الألفاظ وأعذبها من بين سائر لغات العرب حتى صار لسانها أفصح الألسنة**، ذلك بدليل استشهاد علماء اللغة بلغة تميم من نثر وشعر في شواهدهم وأدلتهم على قواعد اللغة، كثرة لا تقاس بها الشواهد التي استشهد بها العلماء على ضبط اللغة والقواعد، المنتزعة من لسان قريش"[٢].

ويعضد جواد علي رأيه السابق بقوله: "ونجد خبراً آخر يذكر أنه **كانت غمغمة في لغة قريش، والغمغمة من اللغات الرديئة** التي أخذها علماء اللغة على اللغات العربية الأخرى، فكيف تتفق الغمغمة مع ما ذكروه من صفاء ونقاء وسهولة وبيان لغة قريش"[٣].

ولا يكتفي جواد علي بذلك، بل يعتبر الفصحى هي لغة الحيرة والفرات الأوسط في العراق، حيث قال: "وحيث إنّ صاحب نصّ (النمّارة) هو الملك (امرؤ القيس)، من ملوك الحيرة، وقد كتب أصحابه شاهد قبره ... فلغة أصحابه إذن هي لغة (ال)، أي العربية الفصحى. فنحن نستطيع أن نستنبط من ذلك أنّ عرب الفرات في العراق كانوا يتكلّمون بهذه اللغة في القرن الرابع للميلاد، أي قبل أن تظهر

[١] - انظر: مصطفى صادق الرافعي، **تاريخ آداب العرب**، ١: ٧٨.

[٢] - جواد علي، **المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، ٨: ٥٨٧.

[٣] - المصدر نفسه، ٨: ٦٠٥.

سوق (عكاظ) وقبل أن يولد (النابغة) الذبياني، حاكم هذه السوق على زعم أهل الأخبار، وقبل أن تقوم قريش بالغربلة المزعومة للغة، وقبل بروز قريش وولادة (قصي) بزمن طويل"[١].

إذن لم تكن حكومة سوق عكاظ المشهورة أدبياً بيد قريش، بل كان ذلك لذبيان، وحتى الحكومة السياسية في عكاظ لم تكن لقريش، بل كانت لتميم. فقد جاء في الهامش (١) من ص٧٨ من كتاب **تاريخ آداب العرب** ما نصّه: "كانت هذه السوق [عُكاظ] تقوم في ذي القعدة، فمن كان له أسير يسعى في فدائه ومن كانت له حكومة، ارتفع إلى الذي يقوم بأمر الحكومة، وهم ناس من **بني تميم** كان آخرهم الأقرع بن حابس"[٢].

يقوّي ما مرّ ما جاء في الإتقان للسيوطي (اختصره صلاح الدين أرقه دان)، حيث قال: "وقع في القرآن الكريم ألفاظ بغير لغة الحجازيين". وبعد أن يذكر عدداً من المفردات اليمنيّة (والعُمانية)، يُردف قائلاً: "كما وقع فيه ألفاظ بلغة همدان، وحمير، وقيس عيلان، وثقيف، وسواهم"[٣].

وينضمّ الدكتور آذرتاش آذرنوش إلى الجمع في كتابه **راههاى نفوذ فارسى در فرهنگ و زبان عرب جاهلى= طرق نفاذ الفارسية إلى ثقافة عرب الجاهلية ولغتهم**، فيقول: "إنّ الهمزة في لهجة تميم كانت تُلفظ على شكل حرف ساكن تماماً، وهي اللهجة التي راجت في العربية إلى اليوم؛ في الفصحى وفي القرآن الكريم أيضاً"[٤].

في تلك الأجواء الثقافية الدينية المتجرّدة من العصبيات والميّالة إلى التفاهم والمودّة والاحترام المتقابل، تعايشت اللهجات المختلفة سنة بعد أخرى وموسماً بعد موسم لتصل إلى ذروتها في الأعوام التي نزل فيها القرآن الكريم. وقد كانت لغة القرآن الكريم مفهومة أو شائعة بين القبائل العربية و لم يعتبروها غريبة عنهم أو دخيلة عليهم، لأنّها كانت لغة عامّة بين القبائل العربية تضمّنت كثيراً من مفردات لهجاتها وحملت نسيجاً واسعاً من خصوصياتها.

وقد آمن بمبدأ التعايش بين اللهجات العربية قبل الإسلام الدكتور أحمد علم الدين الجندي، حيث اتخذه منهجاً لبحثه القيم حول اللهجات، إذ صرّح بذلك بقوله: "لم أفصل بين لهجة وأخرى في الدرس، بل درستُها على مستوى الظواهر اللهجية والتي تجمع بين القبائل العديدة وهذا منهج يؤمن

[١] - المصدر نفسه، ٨: ٦٤٧.

[٢] - مصطفى صادق الرافعي، **تاريخ آداب العرب**، ١: ٧٨.

[٣] - صلاح الدين أرقه دان، **مختصر الإتقان في علوم القرآن للسيوطي**، ص٤٠- ٤١.

[٤] - آذرتاش آذرنوش، **راههاى نفوذ فارسى در فرهنگ و زبان عرب جاهلى**، ص١١٦.

بالأخذ والعطاء والتأثير والتأثّر، إذ لهجات القبائل كانت أشبه ما تكون بمسايل المياه والغدران لا تلبث أن تتجمّع في مصبّ واحد يجمعها جميعاً"[١].

ويؤيّده ما جاء في **فصول من فقه العربية** للدكتور رمضان عبد التواب بقوله: "وقد ازدادت هذه اللغة نموّاً وازدهاراً بنزول القرآن بها. ولسنا نوافق القائلين بأنّ نزول القرآن هو الذي وحّد العربية وأوجد اللغة المشتركة، لأنّ هذه اللغة نمت وازدهرت... قبل نزول القرآن الكريم بها؛ ولذا تخيّرها القرآن ونزل بها ليفهمه جميع الناس في شتّى القبائل العربية"[٢]، وإن كنا لا نتفق معه بشكل كامل.

وكان الدكتور آذرنوش يرفض سيادة لهجة قريش للأسباب التالية[٣]:

١. عدم خلوص لغة مكة لعاملين: الأول كونها مثابة عدد كبير من العرب من قبائل شتّى، والثاني كونها مركزاً تجارياً وكان كثير من أهلها يسافرون إلى مدن أخرى أو يرد إليها آخرون أجانب.
٢. سيطرة دولة معين على مكة لفترات متمادية وتأثير ذلك على خطّها ولغتها.
٣. أغلب قريش من سكان المدن (مكة).
٤. إنّ هذه العوامل لا تؤيد تلك الظاهرة الصوتية (سيادة لهجة قريش) التي لا سابقة لها في اللغات الأخرى، بل على العكس يمكن أن تُثبت عدم نقاء لغة مكة وخلوصها.

إذن نستطيع الاستنتاج مما مرّ أنّ القرآن الكريم، في الواقع، لم ينْزل بلهجة خاصة، بل نزل بلغة عامة يتحدث بها جميع العرب وبها يتفاهمون.وبعبارة أخرى: كلّ لهجة، بشكل عام، فيها جنبتان: عامة مشتركة وخاصة محدودة. فالعامة المشتركة، وهي الغالبة في اللهجة تشترك مع بقية اللهجات في تلكالخصائص القادمة من اللغة الفصحى التي هي المرجع. والواقع، أنه لا يمكننا الاستدلال من القرآن الموجود في أيدي المسلمين أنه نزل بلهجة قريش لأن الكاتب له كان يكتبه بلهجته والقارئ له كان يقرؤه بلهجته هو، لا بلهجة غيره، وهي لهجة الحجاز.

يؤيد هذا الكلام قول الدكتور آذرنوش إنّ "أوّل تدوين للقرآن بالعربية الفصحى (وليس بلهجة الحجاز) كان على أساس لهجة الحجاز، إذ كُتبت الهمزة مخففة، أي على شكل ياء وواو وألف وكانت تُحذف أحياناً... ثمّ أضاف الكتّاب نقطاً ملونة (غير نقط الحركات) فوق الياء والواو والألف"[٤].

---

[١] - أحمد علم الدين الجندي، **اللهجات العربية في التراث**، ٢: ٣٠٥.

[٢] - رمضان عبد التواب، **فصول في فقه العربية**، ص٧٩.

[٣] - انظر: آذرتاش آذرنوش، **راههای نفوذ فارسی در فرهنگ و زبان عرب جاهلی**، ص١١٨.

[٤] - **المصدر نفسه**، ص١١٦.

ومما يدلّ على أنّ القرآن قد نزل بلهجة عامة أو فصحى شائعة بين كافة العرب ما نشاهده من **التشابهالكبير فيالشعرالجاهلي** رغم تباعدشعرائه وتفرّقهم في قبائلمتعددة ممّا دفع طه حسين إلى الشكّ فيه ورفضه برمتّه.وهناك دليلآخر على هذا المدّعى من الشعر الجاهلي كذلك، وهو ذلك التشابه الثقافي الذي نجده لدى الشعراء الجاهليين، وخاصة من ناحية **اللغة والأصوات والبلاغة والأساليب والمعاني**، فكانوا يفهمونه ويتذوّقونه بنفس المستوى ويحكمون عليه فيرضى الجميع بذلك الحكم.

ويعتبر جواد علي مسألة نزول القرآن بلسان قريش مسألة سياسية اخترعها الأمويون إلى جانب الكثير مما اخترعوه وأدخلوه في الإسلام خدمةً لمصالحهم، حيث ينقل رأي المستشرق نولدكه في هذا الخصوص بقوله: "وقد ذهب **نولدكه** إلى أن القول بترول القرآن بلسان قريش، إنما ظهر في العصر الأموي، لإظهار عصبيته منها على الأنصار، ونظراً لكون القرآن كتاب الله فلادّعاء نزوله بلغة قريش أهمية كبيرة بالنسبة لهم، ولتأييد سياستهم المناهضة للأنصار والقحطانيين"[1].

وذهب "الباقلاني" إلى أن "معنى قول عثمان إنه نزل بلسان قريش، أي معظمه، و لم يقم دليل على أنّ جميعه بلغة قريش، قال الله تعالى: ﴿قرآناً عربياً﴾، و لم يقل قرشياً، قال: **واسم العرب يتناول جميع القبائل تناولاً واحداً** يعني حجازها ويمنها"[2].

وقال أبوحاتمالسجستاني:إنّه"نزلبلغة قريش وهذيل وتميم، والأزد، وربيعة، وهوازن، وسعد بن بكر". وذكر بعض آخر أنه نزل بلغة قريش، وهذيل، وثقيف، هوازن، وكنانة، وتميم، واليمن، وسعد بن بكر هم من عليا هوازن. معنى هذا أنه نزل بلغات عدنانية ولغات قحطانية، أي بجميع ألسن العرب[3].

يؤيد كل ذلك ما خرج به جواد علي من نتيجة، إذ قال: "وما آية: ﴿وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبين لهم﴾[4]، إلا دليلاً وحجة على نزول القرآن بلسان العرب، لا بلسان قريش، أو بلسان قبيلة معينة، أو قبائل خاصة. فالآية تقول: ما أرسلنا إلى أمة من الأمم يا محمد من قبلك ومن قبل قومك رسولاً إلا بلسان الأمة التي أرسلناه إليها ولغتهم، ليبين لهم يقول: ليفهمهم ما أرسله الله إليهم من أمره ونهيه وليثبت حجة الله عليهم ثم التوفيق والخذلان بيد الله"[5].

---

[1] - جواد علي، **المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، ٨: ٦٠٩.

[2] - المصدر نفسه، ٨: ٦٠٤.

[3] - المصدر نفسه، ٨: ٦٠٠.

[4] - إبراهيم: ٤.

[5] - جواد علي، **المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، ٨: ٦٠٧- ٦٠٨.

ويضيف دليلا آخر بقوله: "ولما كان النبي عربياً، وقد نُعِت في القرآن أنه **النبي الأميّ** الذي أرسله الله إلى الأميين، ﴿هو الذي بعث في الأميين رسولاً منهم﴾[١]، والأميون هم العرب، العرب كلهم، ولما كان الله قد أرسله إلى قومه العرب، وجب أن يكون الوحي بلسانهم المفهوم بينهم، لا بلسان طائفة منهم، يؤيد ذلك ما ورد في القرآن الكريم نفسه من أنه نزل بلسان عربي مبين"[٢].

وكان الدكتور عمر فروخ قد استعمل مصطلح **اللغة العامة** في حديثه على اللغة العربية في الجاهلية قبيل نزول القرآن في الجزيرة العربية، حيث يعتبر لغة مضر هي اللغة العامة للعرب آنذاك. قال: "وكان جميع العرب الذين كانوا يسكنون النصف الشمالي من شبه الجزيرة، في البحرين واليمامة ونجد والحجاز- سواء أ كانوا ينتسبون إلى مضر أو إلى اليمن- يتكلّمون لغة واحدة وينظمون فيها أشعارهم. لقد رأينا شعراء الجاهلية، من أيّ المواطن كانوا، ينظمون قصائدهم بلغة واحدة في كلّ شيء، ثم يحملون تلك القصائد ليُنشدوها في جميع أقسام بلاد العرب وفي العراق والشام، حتى في اليمن نفسها، مما يدلّ على أنّ لغة مضر كانت في الجاهلية **اللغة العامة** للعرب كلّهم"[٣]،وهذا فيه كلام، إذ يؤكد فيه على سيادة لغة أو لهجة على ما سواها.

وقال الأزهري في تهذيب اللغة: "وجعل الله، عز وجل، القرآن المنزل على النبي المرسل محمد، صلى الله عليه وسلم، عربياً، لأنه نسبه إلى العرب الذين أنزله بلسانهم، وهم النبي والمهاجرون والأنصار الذين صيغة لسانهم لغة العرب، في باديتها وقراها العربية، وجعل النبي، صلى الله عليه وسلم، عربياً لأنه من صريح العرب"[٤].

وقال أبو جعفر الطبري في تفسيره الموسوم **جامع البيان عن تأويل آي القرآن** حول تفسير قوله تعالى ﴿إنّا أنزلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون﴾[٥]: "يقول تعالى ذكره: إنّا أنزلنا هذا الكتاب المبين قرآناً عربياً على العرب، لأن لسانهم وكلامهم عربي، فأنزلنا هذا الكتاب بلسانهم ليعقلوه ويفقهوا منه. وذلك قوله عزّ وجل ﴿لعلكم تعقلون﴾"[٦].

---

[١] - الجمعة: ٢.

[٢] - جواد علي، **المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، ٨: ٦٠٨.

[٣] - عمر فروخ، **تاريخ الأدب العربي(الأدب القديم)**، ١: ٣٦.

[٤] - أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، **معجم تهذيب اللغة**، ص٣٦١- ٣٦٢.

[٥] - يوسف: ٢.

[٦] - أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، **تفسير الطبري (جامع البيان عن تأويل آي القرآن)**، ١٥: ٥٥١.

وإضافةً إلى ما مرّ من أدلة على رفض مسألة نزول القرآن بلهجة قريش، نقول:

١. عاش الرسول (ص) بعد البعثة ثلاثة وعشرين عاماً، منها ثلاثة عشر عاماً في مكة والباقي في المدينة، فكانت سُوَر القرآن وآياته على قسمين: مكيّ، وهو ما نزل بمكة، ومدنيّ، وهو ما نزل في المدينة. فمن هم قوم الرسول (ص) الذين عاش الرسول (ص) بين ظهرانيهم ونزل القرآن بلسانهم كما قال تعالى: ﴿وما أرسلنا من رسول إلاّ بلسان قومه﴾[١]، هل هم قريش الذين آذوه وأخرجوه من مكة خائفاً يترقّب وحاربوه طيلة أكثر من ثلاث عشرة سنة أم هم الأنصار الذين آزروه ونصروه والذين قال الرسول عنهم: "ولو سلك الناس وادياً وشعباً لسلكتُ وادي الأنصار وشعبها، ..."[٢]؟

٢. أورد الدكتور شوقي ضيف دليلين على سيادة لهجة قريش في أنحاء الجزيرة العربية قبل الإسلام، وذلك بقوله: "ومما يؤكّد ذلك أنّ الوفود اليمنية التي وفدت على الرسول صلى الله عليه وسلّم لم يُحدّثنا رواة الأخبار والسيرة النبوية أنها كانت تجد صعوبة في التفاهم معه، وأيضاً فإنه كان يُرسل إليهم دعاة يعظونهم ويعلّمونهم الشريعة الإسلامية من مثل معاذ بن جبل، ولو أنهم لم يكونوا يعرفون العربية الفصحى لكان إرسال هؤلاء الدعاة عبثاً"[٣]. والواقع هو أنّ هذين الدليلين يدلاّن على أنه كانت في الجزيرة العربية لغة عامة يفهمها الجميع، كانت وسيلة للتفاهم في ما بينهم، لذلك ما كان يجد الرسول العظيم (ص) أيّة صعوبة في التفاهم مع مختلف الوفود؛ يمنية أو غير يمنية، كما أنّ الصحابي الجليل معاذ بن جبل الخزرجيّ الأنصاري وغيره من الدعاة لم يجدوا صعوبة في التفاهم مع القبائل والأحياء التي أُرسلوا للتبليغ والتعليم فيها.

٣. كانت الحيرة خاصة، والعراق عامة، تحمل كافة خصوصيات السيادة اللغوية التي تدعمها القوة العسكرية والنفوذ السياسي والتقدم الاقتصادي، حيث كان ملوكها المناذرة اللخميون يُغدقون على الشعراء أموالاً طائلة لذلك كان البلاط الحيري قبلة لأفواج من الشعراء والخطباء. وبذلك بسطت الحيرة نفوذها الثقافي على الجزيرة العربية ابتداءً من نجد والبحرين. قال جواد علي في هذا الخصوص: "وإذا أضفنا إلى هذا التشجيع، السيادة السياسية التي كانت لعرب الحيرة والأنبار والقرى العربية في العراق وفي بلاد الشام على أهل البوادي، بل على أهل مكة كذلك، الذين تعلّموا خطّهم من أهل الحيرة، لزم علينا القول إنّ العربية المبينة التي دُرِّست في مدارس العراق، كانت قد تقدّمت في العراق

---

[١] - إبراهيم: ٤.

[٢] - مصطفى صادق الرافعي، **تاريخ آداب العرب**، ١: ٧٨.

[٣] - شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي– العصر الجاهلي**، ص١٣٤.

أكثر من أيّ مكان آخر في جزيرة العرب بالنسبة لأيّام الجاهلية، ولعلّ هذا التقدّم هو الذي أكسب العراق شرف وضع علوم العربية، وتفرّده من بين سائر الأقطار الإسلامية بجمع الشعر الجاهلي وقواعد العربية وعلوم الشعر واللغة، وإلاّ فلا يُعقل ظهور هذه العلوم في هذه الأرضين من غير ماضٍ ولا علم سابق وأسس بنى عليها المسلمون بناءهم الجديد"[١]. أقول: إضافة للحيرة، كان هناك مركز مهم سياسياً واقتصادياً، وهو الشام، بلاط الغساسنة.

بين اللغة العامة واللغة المشتركة:

هناك فرق دقيق بين المصطلحين يؤدي للخلط بينهما. ولتوضيح الفرق بين اللغة العامة واللغة المشتركة، نقول: إنّ الشِّرْكة والشَّرِكة تعني المساهمة والاشتراك بنصيب ما،فالمشترَك هو المشارَك فيه، والمشاركة ومشتقاتها تستدعي استقلال الشركاء ليساهم كلٌّ منهم بنسبة معيّنة؛ تزيد أو تقلّ. وعليه تكون اللغة المشتركة لغة ساهمت القبائل؛ جميعها أو بعضها، في تكوينها بنسب معينة، ولا تستدعي وحدة الأصل أو المنشأ للمشارَك فيه. فقد جاء في لسان العرب (مادة: شرك) قوله: "الشِّرْكَةُ والشَّرِكة سواء: مخالطة الشريكين. يقال: اشترَكنا بمعنى تَشارَكنا، وقد اشترك الرجلان وتَشارَكا وشارَك أَحدُهما الآخر... والشَّريكُ: المُشارِك. والشِّرْكُ: كالشَّريك... وفي الحديث: من أَعتق شِرْكاً له في عبد أَي حصة ونصيباً. وفي حديث معاذ: أَنه أَجاز بين أَهل اليمن الشِّرْكَ أَي الاشتراكَ في الأَرض، وهو أَن يدفعها صاحبها إِلى آخر بالنصف أَو الثلث أَو نحو ذلك... وأَشْرَك بالله: جعل له شَرِيكاً في ملكه"[٢]. وجاء مثل ذلك في المعجم الوسيط (مادة: شرك): "شَرِك فلاناً في الأمر شِركاً وشَرِكَةً وشِرْكَةً كان لكل منهما نصيب منه، فهو شريك. (أشركه) في أمره أدخله فيه، ويقال أشرك بالله جعل له شريكاً في ملكه... (الشِّرْك) النصيب (ج) أشراك... (الـمُشترَك) ...، ولفظ مشترك له أكثر من معنى ومال أو أمر مشترك لك ولغيرك فيه حصة"[٣]. وكما رأينا، فقد تمّ التأكيد في الجانب المعجمي للمصطلح على الشريك والمشترَك والاشتراك الذي ينفي الوحدة.

أما العامّ والعميم فهو الواسع الكثير الشامل الذي لا يستدعي التشتت والاشتراك، بل يفترض وحدة الأصل والمنشأ في ما عمّ وانتشر؛ وكذلك اللغة العامة. فهي تفترض وحدة الأصل أو المنشأ، أي كون العرب من أصل أو جدّ واحد ومن عائلة واحدة توسّعت على مرّ الزمن لتصير قبائل. وقد اصطحبت

---

[١] - جواد علي، **المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، ٨: ٦٤٨.

[٢] - ابن منظور، **لسان العرب**، ص٢٢٤٨- ٢٢٤٩.

[٣] - إبراهيم أنيس وآخرون، **المعجم الوسيط**، ص٤٨٠.

كلّ قبيلة معها تراثها الثقافي الذي تُشكّل اللغة أهمّ مكوّناته، بل تكون اللغة إطاراً له، مكتسِبةً من بيئتها خصائص مضافة، ولكن دون أن تبعد عن أصلها كثيراً، ما ساعد على إغناء لغتها الأم وتوسيعها كمّياً بتعدد مفرداتها ونوعيّاً بتنوّع أساليبها، تُعينها على ذلك عصبيتها في المحافظة على تقاليدها[١]. يؤيّد ذلك ما جاء في الجانب المعجمي من المصطلح، إذ قال في **اللسان** (مادة: عمم): "وشيءٌ عميم أي تامّ... والعامة: خلاف الخاصة... ورجل مِعَمّ: يعمّ القومَ بخيرِهِ"[٢]. وجاء في **المعجم الوسيط** (مادة: عمّ): "(عمّ)الشيءُ عموماً شَمِلَ، و- النباتُ طالَ، و- الرجلُ عُمومةً صار عمّاً و- القومَ بالعطية عموماً شملهم. ويقال عمّ المطرُ الأرضَ... (العام) الشامل وخلاف الخاص. (العامة) من الناس خلاف الخاصة (ج) عوام، ويقال جاء القوم عامةً جميعاً...(العميم) كل ما اجتمع وكثر، والتامّ الطويل من كل شيء (ج) عُمّ وهي عميمة (ج) عمائم"[٣].

فاللغة العامة، إذن، لغة السواد من العرب التي تحمل تراثهم من آبائهم وأجدادهم، وقد بقيت، رغم تفرّقهم في قبائل، أقوى عاملٍ لوحدتهم وانسجامهم في أمّة واحدة، وهي تامة كاملة، قد نشرت فروعها وأغصانها في الأطراف المترامية فاكتسبت تجارب جديدة فاتّسعت آفاقها وآتت أُكُلها. فكما أنّ الحجّ إلى الكعبة المعظّمة كان يجمع العرب كلّ عام رغم تباعد مناطقهم وتشتّتها وتعدّد أديانهم وأصنامهم، فكانوا يحجّون إليه من كلّ فجٍّ عميق، كذلك كانت العربية عامل تقارب نفسيّ وثقافي، تُشعرهم بوحدتهم في مقابل غيرهم الذين أسموهم بالعجم. وما ظهور علم الأنساب وكلام الإمام السجاد (ع) في دمشق[٤] واعتزاز العرب الآن بعروبتهم، وتعصّب فريق منهم لقوميتهم، والمنظمات

---

[١]- رغم تفّرق العرب في قبائل مستقلّة سياسياً، إلاّ أنّ تقاليدهم ومثلهم العليا بقيت تحكمهم وهم يعتزّون بها إلى الآن. وما خطاب الإمام الحسين (ع) يوم عاشوراء لجيش ابن زياد، وهم من قبائل شتّى ولم يكونوا بعيدي عهد بالجاهلية، وذلك عندما بقي وحيداً، بقوله عليه السلام: "ويلَكم يا شيعة آل أبي سفيان، إن لم يكن لكم دين، وكنتم لا تخافون يوم المعاد، فكونوا أحراراً في دنياكم، وارجعوا إلى أحسابكم إن كنتم عُرُباً كما تزعمون". (منتديات نور العترة > قسم المنتديات الإسلامية> منتدى أهل البيت (ع)/www.noraletra.com في ٢٠١٤/١٢/٢٥- ١٣٩٣/١٠/٤)

[٢]- ابن منظور، **لسان العرب**، ص٣١١٢.

[٣]- إبراهيم أنيس وآخرون، **المعجم الوسيط**، ص٦٢٩.

[٤]- بعد أن انتهى علي بن الحسين (ع) من خطبته في مجلس يزيد بن معاوية، قام إليه "رجل من شيعته يُقال له المنهال بن عمرو الطائي وفي روايةٍ مكحول صاحب رسول الله صلى الله عليه وآله فقال له: كيف أمسيت يا ابن رسولالله؟ فقال: ويحك كيف أمسيت؟ أمسينا فيكم كهيئة بني إسرائيل في آل فرعون،يذبّحون أبناءهم ويستحيون نساءهم (الآية)

العربية اليوم، والتي أبرزها الجامعة العربية، إلاّ شواهد على هذا المدّعى. ولعلّ هذا يفسّر لنا سبب عدم اهتمام اللغويين العرب بالفروق الموجودة بين اللهجات، من جهة، وبينها وبين الفصحى،من جهة أخرى، بل إنهم لم يشيروا للغةالفصحى التي هي اللغة المرجع. فقد أكّد اللغويون العرب القدماء على كون كافة اللهجات "**حجّة**" واعتبر الدكتور رمضان عبد التواب ذلك خلطاً بين اللغة واللهجة[١].

ولا تميل اللغة العامة إلى لهجة بعينها، حتى اللهجة النواة، بل هي لا تعترف بوجود لهجة نواة نشأت عنها لغة موحَّدة لأنّ أصل اللغة العامة هو التلاقح. أما كون لهجة ما نواةً فهو بسبب عوامل خارجة عن اللغة (جغرافية أو سياسية أو اقتصادية أو غيرها)، إضافة إلى أنّ فكرة اللهجة النواة تقوم على نظرية التطوّر من جانب واحد وترى أنّ اللهجة النواة لها حصّة الأسد من عملية التبادل اللغوي، بل ترفض عملية التبادل اللغوي التي تتساوى فيها جميع اللهجات، لذلك لا يمكن قبول كون لهجة ما نواة للغة العربية الفصحى أو العامة. لأننا إذا سلّمنا بعملية التلاقح والتبادل اللغوي (الثقافي والصوتي ...إلخ) وأنّ تلك العملية مزدوجة وعملية أخذ وعطاء فيجب أن نرفض فكرة اللهجة النواة. إضافة إلى أنّ فكرة اللهجة النواة تقوم على التطور التدريجي، بينما تقوم فكرة اللغة العامة على الارتباط والعلاقات والتلاقح مع بقية اللهجات. يؤيّد ذلك ما مرّ ذكره من قول إسماعيل بن عبيد الله الذي ذكره ابن فارس ونقله شوقي ضيف أنّ "قريشاً ... إذا أتتهم الوفود من العرب تخيّروا من كلامهم وأشعارهم أحسن لغاهم وأصفى كلامهم... فصاروا بذلك أفصح العرب"[٢]. ولو سلّمنا بصحّة ذلك القول فإنّه يعني أنّ قريشاً كانت تنقّح لهجتها أو أنها لم تكن لها لهجة خاصة بها، بل **كانت لهجتها منتقاة**، وهذا ما لا يقبله الواقع اللغوي الذي يؤيّد التلاقح والتبادل لا الانتقاء والتنقيح. وهنا تبرز حكمة الباري (جلّ وعلا) في إنزال القرآن في ذروة ذلك التلاقح والتبادل اللغوي. فالقرآن لم يترل لقريش وحدها، وإن كانوا أوّل المخاطبين به، وهو عندما يتحدّث عن اللسان واللغة لا يذكر قريشاً ولا غيرها من القبائل لا تلميحاً ولا تصريحاً، بل ينصّ على أنّه نزل بلسان عربي مبين، وقد ذكر الدكتور عمر فروخ

وأمست العرب تفتخر على العجم بأنّ محمداً منها وأمست قريش تفتخر على العرب بأن محمداً منها، وأمسى آل محمد مقهورين مخذولين، فإلى الله نشكو كثرة عدونا وتفرق ذات بيننا وتظاهر الأعداءعلينا". (المجلسي، **البحار**، ٤٥: ١٧٥)

[١] - انظر: **المزهر**، ١: ٢٥٧. وانظر: رمضان عبد التواب، **فصول في فقه العربية**، ص٧٣.

[٢] - انظر: ص١.

أنّ كلمة **مبين** التي تدلّ على الوضوح العام، جاءت صفة للسان أو اللغة العربية وللقرآن وللرسول اثنتي عشرة مرّة في القرآن الكريم[١].

يؤيد كلّ ذلك ما جاء في **أدباء العرب**، حيث قال: "واللسان العدناني هو الذي نستعمله اليوم في الكتابة، على ما لحقه من تحضّر وتبدّل، وبه جاء الأدب الجاهلي... وكان اللسان العدناني متعدّد اللهجات بتعدّد القبائل التي تنطق به، ولكنه لم يختلف في أحكام التركيب والتصريف والاشتقاق، بل اقتصر في تغاير لهجاته على طائفة من الأوضاع تخالفت القبائل في استعمالها، وعلى انحرافات لفظية من قلب وإبدال وزيادات"[٢].

نتائج البحث:

١. إنّ سبب الاختلاف في تعيين اللهجة أو اللغة التي نزل بها القرآن الكريم هو اختلافهم في مصداق كلمة **قوم** في قوله تعالى: ﴿وما أرسلنا من رسول إلاّ بلسان قومه ليبيّنَ لهم﴾، فالقائلون بنزول القرآن بلسان قريش يعتبرون قوم الرسول هم قريش،والقائلون بعدم نزول القرآن بلسان قريش يعتبرون قوم الرسول هم العرب جميعاً.

٢. إنّ اللهجة التي نزل بها القرآن الكريم لم تكن لهجة خاصة بقريش ولا بغيرها، بل كانت لهجة أو لغة عامة، أو بالأحرى، هي اللغة الفصحى التي يتحدث بها العرب إلى يومنا هذا بعد إسقاط بعض التغيرات التي طرأت عليها على مرّ التاريخ، وإنّ كافة الأدلة التي سيقت على سيادة لهجة قريش هي أدلة غير صحيحة تفتقر إلى الدقة ولا تستند إلى وثائق ومستندات مقبولة.

٣. إنّ اللغة العامة هي اللغة التي يتحدث بها عامة الناس وتسود كافة مجالات الحياة وتكون مفهومة من الجميع، وإن تفرعت عنها لهجات اختلفت عنها اختلافات شكلية؛ صوتية ومعجمية وغيرها.فهي لغة فصحى **نتجت عنها بقية اللهجات** لكنها ترتفع فوقها ولا تميل إلى لهجة معينة، بل تقف على مسافة واحدة منها، وهي اللغة التي نزل بها القرآن العظيم.

٤. تفترضاللغة العامة وحدة الأصل أو المنشأ، أي كون العرب من أصل أو جدّ واحد ومن عائلة واحدة توسّعت على مرّ الزمن لتصير قبائل. وقد اصطحبت كلّ قبيلة معها تراثها الثقافي الذي تُشكّل اللغة أهمّ مكوّناته، مكتسبةً من بيئتها خصائص مضافة، ولكن دون أن تبعد عن أصلها كثيراً، ما ساعد على إغناء لغتها الأم وتوسيعها كمّياً بتعدد مفرداتها ونوعيّاً بتنوّع أساليبها، تُعينها على ذلك

[١]- عمر فروخ، **تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)**،، ج١، ص٣٧.

[٢]- بطرس البستاني، **أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام**، ص٣٢.

عصبيتها في المحافظة على تقاليدها. وإنّ ظهور علم الأنساب واعتزاز العرب الآن بعروبتهم، وتعصّب فريق منهم لقوميتهم، والمنظمات العربية الموجودة اليوم، والتي أبرزها الجامعة العربية، لهي خير شواهد على هذا المدّعى.

٥. بما أنّ التمام والكمال هما من من معاني العموم، كانت اللغة العامة، إذن، لغة تامة كاملة، قد نشرت فروعها وأغصانها في الأطراف المترامية مكتسبة تجارب غنيّة فاتّسعت آفاقها وآتت أُكُلها.

٦. إنّ القول باللغة العامة يمكنه أن يفسّر الترادف الذي كان موجوداً بين اللغة واللهجة في القديم، كما يمكنه تفسير وجود بعض الكلمات التي لم تعرفها قريش في القرآن.

٧. إنّ التسليم بوجود اللغة العامة ينفي وجود المسمّيات الأخرى بالنسبة للغة العربية؛ فلا لغة مشتركة ولا لغة نواة ولا لغة أدبية ولا غير ذلك، بل لغة واحدة تستجيب لكلّ الظروف وتلبّي كافة الحاجات. هذا أولاً، وثانياً إنّنا نستطيع تفسير كافة الظواهر اللغوية التي حيّرت الدارسين لعربية ما قبل الإسلام، كالتشابه الموجود في الشعر الجاهلي والنصوص الأدبية الأخرى، وأهمها الخطب الكثيرة قبل الإسلام وبعده، وانتشار تلك النصوص في شرق الجزيرة العربية وغربها وشمالها وجنوبها، وذلك لكونها مفهومة من قبل الجميع؛ فلا الذين قدموا المدينة على الرسول (ص) كانوا يواجهون صعوبات ولا الذين خرجوا منها لنشر الدعوة وترويج الأحكام الإسلامية.

٨. بقيت مسألة مهمّة ترتبط بمسألة نزول القرآن لم يتناولها البحث لضيق المجال، حيث تحتاج لبحث مستقل، ألا وهي مسألة من هو أوّل من طرح مسألة اللهجة التي نزل بها القرآن ومتى ولماذا، وهل للسياسة من ذلك نصيب؟ أتمنّى أن يأتي من يُكمل المشوار أو تُسعفني ظروفي لأجد أجوبة لتلك الأسئلة.

قائمة المصادر والمراجع:

الكتب:

أ. العربية:

١. ابن منظور، **لسان العرب**، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخران، (د. ط)، القاهرة: دار المعارف، (د. ت).

٢. أرقه دان، صلاح الدين. **مختصر الإتقان في علوم القرآن للسيوطي**، الطبعة الثانية، بيروت: دار النفائس، ١٤٠٧هـ- ١٩٨٧م.

٣. الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد. **معجم تهذيب اللغة**، تحقيق: محمد علي النجار، (د. ط)، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٣٨٤هـ- ١٩٦٤م.

٤. أنيس، إبراهيم وآخرون. **المعجم الوسيط**، الطبعة الخامسة، طهران: مكتب نشر الثقافة الإسلامية، ١٤١٦هـ- ١٣٧٤ش.

٥. البستاني، بطرس. **أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام**، (د. ط،)، بيروت: دار نظير عبود، ١٩٨٩م.

٦. بروكلمان، كارل. **تاريخ الأدب العربي**، تعريب الدكتور عبد الحليم النجار، الطبعة الثانية، إيران (قم): دار الكتاب الإسلامي، (د.ت).

٧. بلاشير، د.ر. **تاريخ الأدب العربي**، ترجمة الدكتور إبراهيم الكيلاني، (د.ط)،دمشق:دارالفكر،١٤١٩هـ- ١٩٩٨م.

٨. الجندي، أحمد علم الدين. **اللهجات العربية في التراث**،(د. ط)، القاهرة: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٣م.

٩. حسين، طه.**في الشعر الجاهلي**،(د. ط)،سوسة- تونس:دارالمعارف للطباعة والنشر، ١٩٢٦م.

١٠. الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله. **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق: أبي الفضل الدمياطي، (د. ط)، القاهرة: دار الحديث، ١٤٢٧هـ- ٢٠٠٦م.

١١. السيوطي، عبد الرحمن جلال الدين. **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، شرح وتعليق: محمد أحمد جاد المولى وآخران، (د. ط)،بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٨٦م.

١٢. الشريف الرضي، أبو الحسن محمد. **نهج البلاغة**،تحقيق صبحي الصالح، (د. ط)، قم: انتشارات الهجرة، ١٣٩٥هـ.

١٣. الرافعي، مصطفى صادق. **تاريخ آداب العرب**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٢١هـ- ٢٠٠٠م.

١٤. ضيف، شوقي. **تاريخ الأدب العربي- العصر الإسلامي**، الطبعة الثانية، إيران (قم): ذوي القربى، ١٤٢٧هـ.

١٥. ضيف، شوقي. **تاريخ الأدب العربي- العصر الجاهلي**، الطبعة الثانية، إيران (قم): ذوي القربى، ١٤٢٧هـ.

١٦. الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير. **تفسير الطبري (جامع البيان عن تأويل آي القرآن)**، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، الطبعة الأولى، القاهرة: دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، ١٤٢٢هـ- ٢٠٠١م.

١٧. عبد التواب، رمضان. **فصول في فقه العربية**، الطبعة السادسة، القاهرة: مطبعة الخانجي، ١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م.

١٨. علي، جواد. **المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، الطبعة الثانية، بغداد: جامعة بغداد، ١٤١٣هـ- ١٩٩٣م.

١٩. الفاخوري، حنّا. **الجامع في تاريخ الأدب العربي**، الطبعة الثالثة، إيران (قم): منشورات ذوي القربى، ١٤٢٧هـ.

٢٠. فروخ، عمر. **تاريخ الأدب العربي(الأدب القديم)**، الطبعة الرابعة، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨١م.

٢١. فريحة، أنيس. **نظريات في اللغة**، الطبعة الثانية، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨١م.

٢٢. المجلسي، محمد باقر. **بحار الأنوار**، الطبعة الثانية، بيروت: مؤسسة الوفاء، ١٤٠٣هـ- ١٩٨٣م.

٢٣. المطلبي، غالب فاضل. **لهجة تميم وأثرها في العربية الموحّدة**، (د. ط)، بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٣٩٨هـ.

٢٤. يعقوب، إميل وآخران. **قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية**، ط١، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٧م.

ب. الفارسية:

١. آذرنوش، آذرتاش. **راههای نفوذ فارسی در فرهنگ و زبان عرب جاهلی**، تهران، چاپ دوم، انتشارات طوس، ١٣٧٤ش.

المقالات:

١. قدوري، غانم. **رأي في تكوّن الفصحى قبل الإسلام**، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد٤٨، السنة ١٩، ١٩٩٥م.

المصادر الإنترنتية:

١. أحمد، عبد اللطيف ذياب.**القرآن الكريم والعرب**، موقع الركن الأخضر، .http://www.grenc.com/show_article_main.cfm?id=16270

٢. الحمد، قدوري، **تكوّن العربية الفصحى**، موقع مجمع اللغة العربية الأردني، www.majma.org.jo/majma/index.php/2009-02-10-09-36-00/549-48-.1.html

٣. العبدلاوي، قدور. **اللهجات العربية القديمة وأثرها في التراث الشعري**، موقع منبر الدكتور محمد عابد الجابري، www.alimbaratur.com/index.php?option=com_content&id=1330&Itemid=8

٤. العبيدان، موسى مصطفى. **اللغة الموحّدة ولهجات القبائل**، موقع بني تميم، .www.bnitamem.com/vb/showthread.php?t=40518

٥. منتديات نور العترة/ .www.noraletra.com

معركة الحيوان الوحشي في قصائد جاهلية

الدكتور خالد عمر يسير*

الملخّص

يتناول البحث معركة الحيوان الوحشي في القصيدة في العصر الجاهلي، ويبيّن مكانة الحيوان في حياة الإنسان حينذاك، ويدرس أبرز معاركه في القصيدة: معركة الثّور الوحشي، ومعركة الحمار الوحشي، ثمّ معركة الظليم.

ويتناول آراء نقاد درسوا الدلالة فيهذه المعارك، وذهبت آراؤهم في ثلاثة اتجاهات: الاتجاه الذي يرىأنها استطراد في النص الشعري، والاتجاه الذي يرى أنها ذات صلة وثيقةبالأسطورة، أما الثالث فيرى أنهامعادل لصراع الإنسان مع الحياة.

وقد أبدى الباحث رأيا خاصا في قوة هذه المعارك أو ضعفها، أرجعه إلى الحالة النفسية للشاعر، وخلص البحث إلى نتائج، ذُكِرتْ في نهايته.

كلمات مفتاحيَّة:قصيدة، معركة، دلالة، رمز.

مقدمة

إنّ معركة الحيوان الوحشي في قصيدة العصر الجاهلي موضوع أدبي لاقى عنايةً من باحثين كثرٍ، ومع ذلك فإنّ البحث الذي يكون خاتمة البحوث – في معظم الميادين – لم يُولد بعد، وليس له وجود.

تبدو أهمِّيَّة البحث من خلال تأكيده قيمة المرأة – الأم – تأكيدا يبرز اهتمام المجتمع الذكوري بهافي العصر الجاهلي وتقديره لها، ومن خلال تأكيده العلاقة الوطيدة بين الشعر والمجتمع في معركة الحيوان الوحشي، فالشعر "ديوان العرب"، وربما أبرز ما فيه أنّه جعل معركة الحيوان الوحشي في ثلاثة مستويات –في حدود اطّلاع الباحث –.

ويهدف البحث إلى دراسة معركة الحيوان لإبراز نظرة المجتمع إلى المرأة، وهي نظرة مخالفة –إلى حد ما – لما هو سائد حينذاك، ويهدف أيضاً إلى إبراز حلم الشاعر في حياة أسرية هانئة، عمادها تحمُّل الشدائد والصعاب من أجل حياة أسرية مستقرة، ثمّ إنّه محاولةٌ لدراسة معركة الحيوان في هذا

* – أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقيَّة، سورية.

تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٠٤/٠٢هـ.ش= ٢٠١٣/٠٦/٢٣م تاريخ القبول: ١٣٩٣/٠٩/٠٦ هـ.ش= ٢٠١٣/١١/٢٧م

الشِّعر، تُضَاف إلى محاولات أخرى، تناولت الموضوع نفسه. محاولة لها حظُّها من النجاح، أو الفشل، مثل سابقاتها.

انطلق الباحث في دراسته معركة الحيوان الوحشيّ من النصِّ الشعري تذوُّقًا، وتحليلاً، واستنتاجاً لدلالاته، واستفاد من المنهج النفسي حينما أشار إلى علاقة النَّص بالشَّاعر، ومن المنهج الاجتماعي حينما استنتج بعض الدَّلالات الاجتماعيَّة، وذلك حينما أشار إلى أهميَّة الحيوان، وإلى مكانة المرأة – الأم – في ذلك العصر.

تمهيد:

احتلَّ الحيوان مكانة كبيرة في حياة الجاهلي؛ فقد اعتمد عليه في مأكله و ملبسه و في حلِّه و ترحاله، واستخدمه عَلَما لأبنائه. و قُدِّرغناه بما يملكه منه؛ ذلك أنَّ اقتناء بعضها يُعَدُّ مظهرا من مظاهر الغنى[1]، لقد عشق الجاهلي الفروسيَّة، و كانت مبعثه الأعظم على الفخر. و نعلم أنَّ الفروسية مشتقة من الفرس وهي وسيلتها –أيضا–، كما كان يتَّخذ منه وسيلةً تساعده في أمور شتَّى:فقد كان الفرسان يمضون أياماً كثيرةً على ظهور جيادهم في مجاهل الصحراء، أو في مواجهة الأعداء، أو في الصيد.

ومن غير المبالغة أن يقال: إن الحيوان عصب الحياة في تلك الأيام؛ لقد قامت حروب كبيرة كان سببها الرئيس و المباشر حيوانا، فالخلاف على المراعي، وعمليات السطو على قطعان الماشية سبَّبا نزاعات كبيرة، وكلنا يذكر حربي البسوس، وداحس والغبراء.

هذه المكانة البارزة للحيوان في حياة الجاهليين يظهر ما يماثلها في إبداعهم الشعري، فقد كان الشعر ديوانهم، فأشعارهم تكاد لا تخلو من ذكره، الذي يبدو في معظم أقسام القصيدة.على أنَّ ذكره كان يأخذ – في غالب الأحيان – حيِّزاً واضحا من القصيدة، و لا سيما وصف الفرس أو الناقة، و بعد ذلك كان الشاعر ينتقل إلى وصف الحيوان الوحشيّ الذي يمثِّله – عادةً – الثَّور والبقرة، أو ينتقل إلى الحمار والأتان أو إلى الظَّليم و النعامة.

هذه الحيوانات الصحراويَّة (أُولِعَ الجاهليون بوصفها و التدقيق في حياتها ولعاً لا يكاد يعادله ولعٌ أو لا يعادله حقاً)[2]، و قد عرضوا في أشعارهم حياتها من خلال معارك تبدو أنَّها صورةٌ للمعارك التي عاشوها في الواقع،ولا غرابة في هذا؛ لأنَّ الحرب هي الطَّريق إلى السَّلام.

---

[1]– ينظر: محمد زكي، العشماوي، **النابغة الذبياني**، ص١٢٧.

وينظر: محمد زكي، العشماوي، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، ص١٢٥.

[2]– وهب، رومية، **الرحلة في القصيدة الجاهلية**، ص٩٧.

كان الشُّعراء ينتقلون إلى وصف هذه الحيوانات من خلال حديثهم عن الناقة، إذ يشبِّهونها بأحد هذه الحيوانات المذكورة، ثم يتناسون المشبَّه، و يتعرَّضون لها في صور تكاد تكون متكرِّرةً بينهم، و لكنها تختلف في أجزاء كثيرة منها اختلافاً يُعطي كلَّ قصيدة لونها الخاصَّ بها.

و ليس غرض الحديث هنا هو إيضاح المشبَّه و تبيانه، وإنَّما الحديث عن هذه الحيوانات هو (غرضٌ في حدِّ ذاته يقصد إليه الشُّعراء قصداً ثمَّ يصنعون لذلك الأسباب و الحيل)[1]،و سيتمُّ التعرُّف على مغزى هذا الغرض من خلال تحليل النصوص، و الحديث عن الرمز و الدلالة فيها.

معارك الحيوانات الوحشية:

١ – معركة الثَّور الوحشي:

قال امرؤ القيس:

كَأَنِّي وَ رَحْلي فَوقَ أَحْقَبَ قَارِحٍ ... بشَرْبَةَ، أَو طَاوٍ بِعَرنانَ مُوجِسِ
تَعَشَّى قَليلاً ثُمَّ أَنحَى ظُلُوفَهُ ... يُثِيرُ التُّرابَ عن مَبِيتٍ و مَكْنِسِ
يَهِيلُ و يُذْرِي تُرْبَها و يُثِيرُهُ ... إثارة نَبَّاثِ الهَوَاجِرِ مُخْمِسِ
فَبَاتَ على خدٍ أَحَمَّ وَ مَنْكِبٍ ... وَ ضِجْعَتُه مثلُ الأسيرِ المُكَرْدَسِ
و باتَ إلى أَرْطاةِ حِقفٍ كَأَنَّها ... إذا أَلْثَقَتْها غَبْيَةٌ بَيْتُ مُعْرِسِ
فَصَبَّحَهُ عند الشُّروقِ غُدَيَّةً ... كِلَابُ ابنِ مُرٍّ أَو كِلابُ ابنِ سِنْبِسِ
مغرَّثَةً زُرقاً كأَنَّ عُيونَها ... من الذَّمْرِ و الإيحاء نُوَّارُ عِضْرِسِ
فَأَدْبَرَ يَكْسُوها الرَّغامَ كأَنَّهُ ... على الصَّمْدِ و الآكام جَذْوَةُ مُقبسِ
وَ أَيْقَنَ إنْ لاقَيْنَه أنَّ يَومَه ... بذِي الرِّمْثِ إنْ ماوَتْنَه يومُ أَنْفُسِ
فأَدْرَكْنَه يَأْخُذْنَ بالسَّاقِ و النَّسَا ... كما شَبْرقَ الوِلدانُ ثَوْبَ المُقَدِّسِ
وغَوَّرْنَ في ظِلِّ الغَضَى و تَرَكْنَه ... كقَرمِ الهِجانِ الفادِرِ المتَشَمِّسِ[2]

خاطب الشاعر في مقدِّمة القصيدة محبوبته ماويَّة في بيتين، ثم انتقل بعدهما إلى الحديث عن الثَّور الوحشي، الذي راح يحفر التراب بظلوفه؛ ليهيئ لنفسه مبيتا إلى جانب شجرة، وقد بدا خائفا في أثناء بحثه عن مسكن يحميه من عواصف الأيام، و تبدأ دورة الحياة من جديد عند الشروق، و يبدأ الصراع من أجلها، ثم تظهر الكلاب – المتوقَّعة – عدوَّة الحياة، فتبدو جائعةًومستعدةً للمعركة، ثم يهرب الثَّور

[1]– وهب، رومية، *الرحلة في القصيدة الجاهلية*: ص٩٧.

[2]– **ديوان امرئ القيس**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ص١٠١.

مدركاً في نفسه أنَّ يومَه هذا يومُ حياةٍ أو موت، لكنَّ الكلاب تتبعه و تجري المعركة بينهما، و ينتصر الثَّور في النهاية.

لقد عرض امرؤ القيس هذا المشهد من خلال صورعدَّة، تنوَّعت بين حسِّية و معنوية، فبيَّن في الأبيات(٢ و٣و٤و٥) الثَّور و هو يستعدُّ للمبيت، فبعد أن تعشَّى بدأ بظلوفه(يثير التراب عن مبيت و مكنس).إنها صورة للبيئة المتحركة الحيَّة[1] صورةٌ حسّية ذات حركة – أدركناها من الفعل يثير – لكنها حركة بطيئة، غرضها عرض الثور في صورة كلية أكثر من عرض حركة الحفر التي سيتكفّل بها البيت التالي. فتشتدُّ و تقوى، يساعد على ذلك الأفعال المضارعة المتتالية، ففي شطر واحد نرى ثلاثة أفعال (يهيل، ويذري، و يثير). فالثور هنا يبحث عن مكنِس، إنه يبحث عن الأمان، و ربَّما – أيضا – كانت هذه الحركة تعبيراً عن حالة القلق التي بدأ يعيشها الثَّور، و التي نشأت خوفاً من المستقبل الغامض الذي ينتظره. هذه الحركيَّة التي رأيناها في البيت الثالث تهدأ تماماً في البيت الذي يليه:

فبات على خدٍّ أحم و منكبٍ وضجعته مثل الأسير المكردس

النوم يعني الهدوء، والسكينة، و انقطاع الحركة، و واضح أن مفردات البيت توحي إلينا بهذا الجو، فالفعل "بات" و هو الفعل الوحيد في البيت الذي يحمل دلالة زمنية، هي الماضي؛ ممَّا يعني انتهاء الحدث، و هو يوحي بالهدوء و الاستقرار – لحين-، و لا ننسى البحر الطويل بحركاته الرتيبة المتكرِّرة الذي أسهم في إضفاء ذلك على البيت. وعلى الرغم من أنَّ الثور وجد مسكناً و مقراً له، فإنَّه بدا مثل الأسير، هل هو خائف من المصير المجهول؟. و هكذا يبيت الثور تحت الشجرة التي تمثِّل حلماً لبيت تعيش فيه الأسرة بسلام.

يطلع النهار و تبدأ معه الحركة و السعي من أجل الحفاظ على الحياة و استمرارها. الكلاب تبحث عن الطريدة، و الثور عن الحياة، كلاهما يبحث عن هدف واحد يقفان منه على طرفي نقيض. تتوالى الصور التي تعبِّر عن ذلك مسرعةً ذات حركة واضحة، ساعد في إبرازها حروف العطف الكثيرة و توالي الأفعال.

و تجري المعركة التي يلتحم فيها الطرفان، و التي يصوِّرها الشاعر في بيت واحد:

فأدركنه يأخذن بالساق و النَّسا كما شبرقَ الوِلدان ثوبَ المقدِّس

تبدأ المعركة و تنتهي بسرعة. هل تفسير ذلك أنَّ الشاعر منساق وراء فكرة ما في نفسه أم وراء تقليد شعري صرف؟.

[1] ينظر: حسين، جمعة، **البيئة الطبيعية في الشعر الجاهلي**،ص٢٧٧.

الصور التي تعرض لنا أحاسيس الثور قليلة جداً؛ تمثّلت في البيت الأوّل (موجس) و البيت الرابع (الأسير المكردس)، و تبدو الصور التي أظهرت الكلاب أنها تناولت شكلها أكثر من أحاسيسها. يمكن أن نضيف إلى هذه الصور – النفسيّة – أحاسيس الثّور في أثناء المعركة التي تظهر في قول الشاعر:

وأيقنَ إنْ لاقَيْنَهُ أنّ يومه بذي الرِّمسِ إنْ ماوثْنه يومُ أنفُس

و على الرغم من أنها تعرض لنا حالة الثور النفسيَّة في أوج ثورتها؛ فإنها تبدو صورةً باهتةً لم تستطع أن تثير عواطفنا. و هكذا غلب على النص الصور الحسيّة الحركية أحيانا، و بهتت الصور النفسيّة؛ ربّما كان مردّ ذلك إلى أنّ الشّاعر لم يتعاطف مع الثّور، فصوت الشّاعر الفنّان أقوى من صوت الشاعر الإنسان في الأبيات، وامرؤ القيس منساقٌ مع البناء الفني للقصيدة؛ مما أبعدنا عن التعاطف مع ثوره، و ليس هذا فحسب؛ فإنه لم يوفّق في قوله:

فأدركنه يأخذن بالساق و النَّسا كما شبرق الوِلدانُ ثوب المقدِّس

فقد ظهر فيه رجل الدين مقابل الثّور، و هذا أمر طبيعي مقبول، أمّا أن يضع الشاعر الكلاب مقابل الولدان فهذا أمرٌ بعيدٌ عن الواقع، وعن جو القصَّة؛ ذلك أنّ أواصر الصِّلة و الشبه بين الكلاب و الولدان ضعيفة جداً. فالكلاب تسلب الحياة (التمزيق)، بينما الولدان و المقدّس رمزان للحياة المقبلة وللبركة. فكيف نوفّق بين الصورتين؟ أم إنّ الشاعر يسخر من تناقضات الحياة. أغلب الظن أنّ امرأ القيس منساق مع التجربة الفنّيّة أكثر من انسياقه وراء عواطف تدفعه إلى قول الشِّعر. و يرجّح هذا الرأي أنّ عناصر الصِّراع في النصّ ضعيفة جداً، فخصم الثّور- هنا- الكلاب فقط، و يفتقد النصُّ عناصر صراعٍ أخرى تقوّي عادة من احتدام الأحداث، تتمثّـــل في الطبيعة و الصيّاد.

تظهر هذه العناصر كاملة في معلّقة النابغة الذبياني؛ ممّا قوّى حدّة الصِّراع في المعركة و في نفسَي المتصارعَين، فالتصوير النفسي واضحٌ في أبياتها، و يبدو أنّ الشاعر تعاطف مع ثوره تعاطفاً قويا، دفعنا إلى مشاركته مشاعره فيها، تقول الأبيات:

كَأَنَّ رَحْلي، وَ قد زَالَ النَّهَارُ بِنَا بذِي الْجَلِيلِ عَلَى مُسْتَأْنِسٍ وَحِدِ
مِن وَحْشِ وَجْرَةَ مَوْشيٍّ أَكارِعُهُ طَاوِي الْمَصِيرِ، كَسَيْفِ الصَّيْقَلِ الفَرِدِ
سَرَتْ عَلَيْهِ مِنَ الْجَوْزَاءِ سَارِيَةٌ تُزْجي الشَّمَالُ عَلَيْهِ جَامِدَ البَرَدِ
فَارْتَاعَ مِنْ صَوْتِ كَلاَّبٍ فَبَاتَ لَهُ طَوْعَ الشَّوَامِتِ مِنْ خَوْفٍ وَ مِنْ صَرَدِ
فَبَثَّهُنَّ عَلَيْهِ وَاسْتَمَرَّ بِهِ صُمْعُ الكُعُوبِ بَرِيَّاتٌ مِنَ الحَرَدِ
فَهَابَ ضُمْرانُ مِنْهُ حَيْثُ يُوزِعُهُ طَعْنَ المُعَارِكِ، عِنْدَ المُحْجَرِ، النَجُدِ
شَكَّ الفَرِيصَةَ بِالْمِدرَى فَأَنْفَذَهَا شَكَّ الْمُبَيْطِرِ إِذْ يَشْفِي مِنَ العَضَدِ

كَأَنَّهُ، خَارِجاً مِنْ جَنْبِ صَفْحَتِهِ سَفُّودُشَرْبٍ نَسُوهُ عِنْدَ مُفْتَأَدِ
فَظَلَّ يَعْجُمُ أَعْلَى الرَّوْقِ مُنْقَبِضاً في حَالِكِ اللَّوْنِ صَدْقٍ غَيرِ ذِي أَوَدِ
لَمَّا رَأَى وَاشِقٌ إِقْعَاصَ صَاحِبِهِ وَلَا سَبِيلَ إلى عَقْلٍ ولا قَوَدِ
قَالَتْ لَهُ النَّفْسُ إِنِّي لَا أَرَى طَمَعَاً وإِنَّ مَوْلَاكَ لَمْ يَسْلَمْ ولم يَصِدِ[1]

إنَّ عناصر الصِّراع في هذا المشهد أقوى ممَّا هي عليه في سابقه، و أعداء الثَّور أكثر. فالشتاء بريحه و مطره، والصيَّاد بسلاحه و فكره ومكره، و الكلاب بقوَّهّا و شراستها أيضا.هؤلاء كلُّهم وقفوا في وجه الثور؛ ممّا جعل المعركة أكثر حدَّةً و أبعد عمقاً، و الذي أدَّى إلى هذا موقف النابغة أو حالته، فالشاعر خائفٌ يعاني من غدر الأيَّام – النعمان –،و يريد أن يعبّر عمَّا يعانيه. فمن الطبيعي أن يُسقط معاناته على موضوعاته الشِّعرية، و من هنا كان نص النابغة تعبيراً عن معاناة حقيقية، عن صراع حقيقي عاناه النابغة و عايشه، هذا الصراع افتقدناه عند امرئ القيس، فافتقدنا معه عناصر الصِّراع، وما تحمله في طيَّاتها من أبعاد نفسيَّة قويَّة، و مشاعر عميقة، و عجزنا عن التعاطف مع ثوره.

ولو قارنا المواقف النفسيّة للكلاب و الثور لدى الشاعرين لتبيَّنا ذلك. فامرؤ القيس يصف كلابه بأنَّها مدرَّبة و جائعة و لذا فهي مستعدَّة لدخول المعركة، و حين دخلتهاأخذت بالساق و النسا من الثور. أمّا كلاب النابغة التي يمثـِّلها ضمران فملامحها النفسيّة أوضح و أعمق. يبدو ذلك من خلال قوله: "هاب" الذي يحمل معاني (الإجلال و المخافة)[2]، و لذلك دلالة عميقة على أحاسيس الكلب ثمَّ أتبعها بقوله:– يوزعه – الذي يوحي إيحاءً قوياً بحالة الكلب المولع بالصيد أو المحرَّض عليه. و في معركة النابغة قتلى و دماء نفتقدهما عند امرئ القيس.

و تحلُّ البقرة الوحشيّة محلَّ الثور أحيانا، كما في أبيات زهير التي يقول فيها:

كخَنساءَ سَفعاءِ المَلَاطِمِ حُرَّةٍ مُسافِرةٍ مَزؤودةٍ أُمِّ فَرْقَدِ
غَدَتْ بِسِلاحٍ مِثْلُهُ يُتَّقَى بهِ ويُؤمِنُ جَأشَ الخائفِ المتوقِّدِ
وسامعَتَينِ تَعرفُ العِتقَ، فِيهِما إلى جَذْرِ مَدلُوكِ الكُعُوبِ مُحَدَّدِ
وناظِرَتَينِ تَطحَرانِ قَذاهُما كأنَّهما مكحُولَتانِ، بإثمِدِ
طَباها ضَحاءٌ، أو خَلاءٌ فخالَفَتْ إليهِ السَّباعُ في كِناسٍ و مَرقَدِ
أضاعَتْ، فلم تُغفَرْ لها غَفَلاتُها فلاقَتْ بياناً، عِندَ آخِرِ مَعهَدِ
دَماً عِندَ شِلْوٍ، تَحتجِلُ الطَّيرُ حَولَه وبَضْعَ لِحامٍ، في إهابٍ مُقدَّدِ

[1]– **ديوان النابغة الذبياني**، صنعة ابن السكيت، ص٦ -١٢.

[2]– ابن منظور، **لسان العرب**، مادة"هيب"، ٤٧٣٠.

فجالَتْ علَى وَحشِيِّها، و كأنَّها مُسَربَلَةٌ، في رازِقِيٍّ، مُعَضَّدِ
وتَنفُضُ، عنها، غَيبَ كُلِّ خَميلةٍ وتَخشَى رُماةَ الغَوثِ، مِن كُلِّ مَرصَدِ
ولم تَدرِ وَشْكَ البَيْنِ حتَّى رأَتْهُمُ وقد قَعَدُوا أنفاقَها كُلَّ مَقْعَدِ
وثارُوا بِها، مِن جانِبَيها كِلَيهما وجالَتْ، و إنْ يُجشِمْنَها الشَّدَّ تَجهَدِ
تَبُذُّ الأُلَى يأتِينَها من ورائِها وإنْ تتقدَّمْها السَّوابِقُ تُصطَدِ
فأَنقَذَها، مِن غَمرةِ المَوتِ، أنَّها رأتْ أنَّها إنِ تَنظُرِ النَّبلَ تُقصَدِ
نَجاءٌ مُجِدٌّ لَيسَ فِيهِ وَتيرةٌ وتَذبِيبُها عنها، بأسحَمَ، مِذوَدِ
وجَدَّتْ فألقتْ بَينَهنَّ، و بَينَها غُباراً، كما فارَتْ دَواخِنُ غَرْقَدِ
بمُلتَئِماتٍ كالخَذارِيفِ، قُوبِلَتْ إلى جَوشَنٍ، خاظِي الطَّرِيقَةِ مُسنَدِ
كأنَّ دِماءَ المُؤسَداتِ، بنَحرِها، أَطِبَّةُ صِرْفٍ في قَضِيمٍ مُصَرَّدِ[١]

في هذه الأبيات تقوى حدَّة الصِّراع و تشتدُّ، و تظهر عناصر جديدة على مسرح المعركة. يظهر ولد البقرة الذي تأكله الحيوانات المفترسة نتيجة لغفلة الأمِّ عنه، والسِّباع التي تتربَّص بالبقرة الوحشيَّة.

تظهرُ في هذه المشاهد مشاعرُ الأمومة عاطفةً جيّاشةً لعلها أهمُّ ما فيها. ويبدو أنَّ الجاهليَّ كان ينظر إلى هذه المشاهد نظرة تقديسٍ وإكبار، لذلك نجح الشَّاعر في إظهارها نقيَّة ناصعة. فكان متعاطفاً معها؛ ممَّا دفعنا إلى أن نشترك معه في تعاطفه مع هذه الأمِّ الثَّكلى.

إنَّ هذه النظرة التي يسودها الإكبار والإجلال لعاطفة الأمومة المتمثِّلة في هذه البقرة الثَّكلى واضح أنَّها صفة مشتركة بين الشعراء، فالقصائد — في حدود ما قرأت — التي تتضمَّن هذا المشهد تعاطف أصحابها مع ضحيَّة المعركة، و يسمح هذا بافتراض أنَّ ذلك يمثّل عرفاً أو تقليدا في الشعر الجاهلي، اتَّفق عليه الشعراء وساروا على خطاه. ألا يكون لهذا الموقف من الشعراء نحو البقرة موقف مماثل له بين الجمهور الذي كان يروي هذه الأشعار؟ وإذا صحَّ هذا الافتراض فإنَّه يعني أنَّ الجاهلي نظر إلى الأمِّ نظرة احترام وتقديس، ربَّما كانت هذه النظرة لا تتَّفق مع ما هو معروف عن موقف الجاهلي العام من المرأة. وهذا أمر يحتاج إلى بحثٍ وتدقيق.

التعبير في معركة البقرة الوحشيَّة يدخل خفايا النفس العميقة، ويتابع أحزانها، فيرسمها بدقةٍ: (أضاعتْ فلم تُغفر لها خلواتها). حالة ندم دائمة لازمت هذه البقرة المسبوعة، وصيغة المبني للمجهول "تُغفر" أضفت عمومية على من سيؤنِّب هذه البقرة على خطئها، ومن المسؤول عن هذا الضياع الذي أودى إلى الموت، فنائب الفاعل هنا غير محدد. وفي قول زهير:

---

[١] **شرح شعر زهير بن أبي سلمى**، صنعة أبي العباس ثعلب، ص١٦٣ وما يليها.

ولم تدرِ وشك البين حتى رأتهم وقد قعدوا أنفاقها كلَّ مقعد

تصوير لعظم الخطر المحدِقِ بها، إذ ما بينها وبين الموت سوى – وشك – عبارة تقّرب الموت إليها كثيرا، وتدفعنا في الوقت نفسه إلى متابعة الأحداث بشوق، هذه الفكرة المعنويَّة المجرَّدة – اقتراب الموت – عبّر عنها الشاعر بصورة حسّيَّة؛ حتى تكون أقرب إلى الذهن وألصق به.

وتبدو أبيات لبيد غائرةً إلى أعماق النفس، وخفاياها؛ ممَّا يزيد الأحداث تعقيداً و إثارة، وذلك حين يقول:

أَفَتِلْكَ، أَمْ وَحْشِيَّةٌ، مَسْبُوعَةٌ خَذَلَتْ، وهاديةُ الصِّوارِ قِوَامُها
خنساءُ، ضَيَّعَتِ الفَرِيرَ، فلم يَرِمْ عُرْضَ الشَّقَائِقِ طَوْفُهَا، وَبُغامُها
لِمُعَفَّرٍ قَهْدٍ، تَنَازَعَ شِلْوَه غُبْسٌ، كواسِبُ، لا يُمَنُّ طَعامُها
صَادَفْنَ منها غِرَّةً، فَأَصَبْنَهَا إنَّ المنايا لا تطيشُ سِهَامُها
باتَتْ، وَأَسْبَلَ واكفٌ، من ديمةٍ يُروي الخمائلَ، دائماً، تَسْجَامُها
يَعْلُو طريقَةَ مَتْنِها، مُتَوَاتِرٌ في ليلةٍ كَفَرَ النُّجومَ غَمَامُهَا
تَجْتَافُ أَصْلاً قَالِصاً مُتَنَبِّذاً بعُجُوبِ أَنْقَاءٍ، يَميلُ هُيَامُهَا
وَتضيءُ في وَجْهِ الظَلامِ مُنيْرَةً كَجُمَانَةِ البَحريِّ سُلَّ نظامها
حتى إذا انحسرَ الظلامُ،وأَسْفَرَتْ بَكَرَتْ تزِلُّ عن الثَرَى، أَزْلامُها
عَلِهَتْ، تَرَدَّدُ في نِهاءِ صَعَائِدٍ سَبْعاً تُؤَاماً، كاملاً أَيَّامها
حتَّى إذا يَئِسَتْ وأَسْحَقَ حَالِقٌ لم يُبْلِهِ إرْضَاعُها وَفِطَامُها
وَتَوَجَّسَتْ رِزَّ الأَنيسِ، فَرَاعَها عن ظهرِ غَيْبٍ،والأنيسُ سَقَامُها
فَغَدَتْ كلا الفَرْجَيْنِ تَحْسَبُ أَنَّهُ مَوْلَى المَخافةِ: خلفُها وأمامُها
حتَّى إذا يَئسَ الرُّماةُ، وَأَرْسَلُوا غُضْفَاً دواجنَ، قافِلاً أَعْصَامُها
فَلَحِقْنَ، واعتكرتْ لها مَدَرِيَّةٌ كالسَّمهريَّة حدُّها وتَمَامُهَا
لِتَذُودَهُنَّ، وَأَيْقنتْ، إنْ لَمْ تَذُدْ أنْ قد أُحِمَّ من الحُتُوفِ حِمَامُها
فَتَقَصَّدتْ منها كَسابِ، فَضُرِّجَتْ بدمٍ، وغُودِرَ في المَكَرِّ سُخَامُها[1]

ويرى ناقدٌأنّه: (لو وضع الشاعر موضع هذه البقرة إنساناً، فلقي ما لقيت البقرة في تلك اللحظات القصصيَّة الكبرى، لما وجد ما يقوله أكثر ممَّا قال)[2]، فالشاعر – هنا – استطاع أن يلمَّ بأبعاد معركة

---

[1] – **شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري**، ص٣٠٧-٣١٢.

[2] – رومية، وهب، **الرحلة في القصيدة الجاهلية**،ص١٢٢.

الحيوان الوحشيِّ، وأن يعبِّر عن أطراف الصِّراع فيها تعبيراً استطاع به الكشف عن أغوارٍ عميقةٍ في حياة الكائن الحي.

ويكثر التصوير الحسِّي في معركة البقرة؛ مِمَّا يجعلها تأخذ أبياتاً أكثر من معركة الثَّور، ففي قصيدة زهير بن أبي سلمى استغرق مشهد المعركة سبعة عشر بيتاً، واستغرق العدد ذاته في معلَّقة لبيد بن أبي ربيعة. لكنَّ الشاعر (يزيد الأحداث ويعقِّدها، ويكشف بهذا التعقيد عن بصيرة نافذة بالشِّعر)[1]، فالصور – هنا – مؤثِّرةٌ تهزُّ المشاعر هزّاً، إنَّ كلمة "وحشيَّة" التي تتصدَّر مشهد المعركة هي أوَّل صفة من صفات البقرة، بل إنَّها أوَّل كلمة في الحديث عنها، ولا أعرف كيف أُفسِّر هذا الإيحاء الذي يضفيه تشديد بعض الأحرف مثل قوله: (وحشيَّة)،فينجم عنه إيقاع منتظم ربَّما جذب القارئ إلى النصِّ أكثر، وهذه الملاحظة – التشديد – تتكرَّر كثيراً في النصِّ؛ مِمَّا يمكن أن يشكِّل ظاهرة (ضيَّعت – معفَّر – غرَّة) وفي الأبيات كلمات كثيرة غيرها.

فبعد أن يثيرنا الشاعر بلفظ"وحشيَّة" يتبعه بـــ"مسبوعة"، أي أكل السبع ولدها، وهي لاتدري، إنَّه موقف يثير مشاعرالأمومة،وماتحمله من‌حنين وتعلّق بالولد،ليس له شبيه في المواقف الإنسانية أشد عمقاً ومأساوية، وقداسة، وليس فيها ما يفوقه حزناً، وفي هذا النصِّ أيضاً شدٌّ لانتباه القارئ؛ كي يتابع أحداث المعركة. ويقصُّ علينا لبيد كيف تمكَّنت السِّباع من افتراس ولدها، ثم يذكر مبيتها في قوله:

باتت وأسبل واكف من ديمة يروي الخمائل دائماً تسجامها

لقد اقتصر على وصف مبيت البقرة بـــ – باتت – وجعل بقية البيت في وصف الطبيعة. فهل أراد من ذلك أن يترك لخيالنا تصوُّر مدى الحزن الذي ألَمَّ بها؟، ولكي يعمِّق الشاعر صورة الحزن –هنا– جعل الطبيعة شريكة في أحزان هذه البقرة الثكلى؛ حينما حوَّل مشهد المطر الخفيف إلى دموع تذرفها السماء حزنا على ما أصاب البقرة.

وعلى الرّغم من كثرة المواقف النفسيَّة في النصّ، فإنَّ الشَّاعر استخدم –معها– صوراً حسيَّةً في التعبير عن ذلك. ففي قوله: (إن المنايا لا تطيش سهامها) حكمة عامة استمدَّها من خبرته في الحياة، وهي أنَّ الموت يدرك الإنسان ولو كان في بروج مشيّدة. هذه الفكرة المجرّدة تماماً عرضها الشاعر من خلال صورة حسِّية. هل يريد بذلك أن يجعلنا نحسُّ بالقضيَّة أكثر؟ هل يريد أن يشرك حواسَّنا جميعها في فهمها؟.

ومن الصورالتي تستحقُّ أن يقف القارئ عندها،والتي احتشدت في بيت واحد هي في قوله:

[1] – رومية، وهب، **الرحلة في القصيدة الجاهلية**، ص١٢١.

وتسمَّعتْ رزَّ الأنيس فراعها عن ظهر غيبٍ، والأنيس سقامها

ففي الشَّطر الأوَّل حشد الشَّاعر ثلاث صور:(البقرة وهي تستمع خشية خطر محدق بها، و صوت الصَّيَّاد الخفي، والبقرة وهي مرتاعة). صور ثلاث تظهر حالة البقرة الخائفة الملتاعة التي تتوقَّع الموت في كلِّ لحظة. هذا الموت الذي ألَمَّ بها منذ حين في مقتل ولدها، ويصدق توقُّعها بسماعها صوت الصَائد.

وكلمة "أنيس" فيها كثير من المعاني والظلال، وتحمل في طيَّاتها حالة النقيض والتضادّ في الحياة. إنَّها وحيدة حزينة بحاجة ماسَّة إلى من يؤنسها في وحدتها، ويظهر الأنيس الذي يُؤمل منه أن يسلِّي عنها همومها، وأن يقضي على وحدتها، إلاَّ أنَّه في هذا النص يحمل دوراً مناقضاً لذلك تماماً، إنَّه يجلب لها الموت. فهل يسخر الشاعر من البقرة؟ أم من القرَّاء؟ أم أنَّه يشارك القدر سخريته من الكائنات الحيَّة؟ ويأتيها الأنيس، ولكنَّه من نوع آخر، لقد راعها عن ظهر غيب. إحساسٌ غريزيٌّ تحرَّك من داخلها رغبة منها في البقاء. يلتقي الضِّدَّان مرَّة ثانية: البقرة، والأنيس الذي يفترض أن يجلب الأمان لها، ولكنَّه هو نفسه سبب سقمها، وربَّما قاتل ولدها.

وحرف السِّين في هذا البيت تكرَّر أربع مرَّات؛ ممَّا ساعد على إضفاء الرّتابة،والهدوء في البيت، وربَّما قوَّى من الإحساس بالخوف الذي يظهر على البقرة، والإحساس بالترقُّب ومتابعة الأحداث من القارئ، وقد تكرَّر هذا الحرف "س" في الأبيات بصورة تلفت النظر.

٢ – معركة الحمار الوحشيّ:

تجري أحداث هذه المعركة في فصل الرَّبيع، وللزمن فيه دلالة إيجابية؛ بما يحمله – الرَّبيع- معه من جمال، وخيرات، وغير ذلك،ففيه يظهر الحمار مع أتانه التي يغار عليها، أو مع أكثر من أتان، يرعى حشائش الرّبيع الغضَّة.ومع انتهائه يبدأ البحث عن الماء، وتبدأ رحلة طويلة يعاني في أثنائها الحمار ما يعاني، حتّى يرد حياض الماء حيث يكون الصياد كامنا له بسهامه التي يطلقها دون أن تصيب الهدف.وينجو الحمار وأتانه، ويخيب الصياد. فلا الحمار شرب ولا الصيَّاد ظفر.

لقد كان الشَّاعر الجاهلي (يجد في حياة هذا الحيوان – وحياة غيره من حيوان الصحراء كالثَّور والظَّليم والصَّقر... - فرصةً طيبةً للتأمـــُّل والتفكير في أمور الكون والحياة والموت، وما يعد به الدهر، أو يأتي به على غير موعدٍ من شقاءٍ وخيبةٍ وضعفٍ ويأسٍ وهناءةٍ وحبٍّ وكفاحٍ لا ينتهي، أو لا يريد له الدَّهر أن ينتهي)[١].

[١] - رومية، وهب، **الرحلة في القصيدة الجاهلية**،ص١٢٧.

إنَّ معظم الشعراء الجاهليين ساروا على هذا النمط في تعبيرهم عن مشهد الحمار الوحشي، مع بعض الاختلاف في أحداث المشهد وأشخاصه بين شاعر وآخر. هذا الاختلاف يعطي كل نص خصائصه المميّزة والأعشى ذكر مشهد الحمار في ميميّة له، يقصُّ فيها حكاية حماره الذي اكتنز جسمه، ورافق حمارة تمنّعت في أوّل الأمر لكنها رضخَتْ لأمر فحلها في النهاية، ثم راح يدفعها أمامه بحثاً عن الماء، وعلى حياض الماء تجري المعركة، وتكون النهاية المعروفة.

عَرَنْدَسَة لا ينقضُ السَّيرُ غَرْضَها رَعَى ... كَأَحقبَ بالوَفْرَاء جَأْبٍ مُكَدَّمِ
الرَّوضَ وَالْوَسْمِيَّ حَتَّى كَأَنَّمَا ... يَرَى بيبيس الدَّوِّ إمرارَ عَلْقَمِ
تَلَا سَقْبَةً قَوْدَاءَ مَشْكُوكَةَ الْقَرَى، ... مَتَى مَا تُخَالِفْهُ عَنْ اَلْقَصْدِ يعْذَمِ
إذا مَا دَنَا مِنْهَا الْتَقَتْهُ بِحَافِرٍ، ... كَأَنَّ لَهُ فِي الصَّدْرِ تَأْثِير مِحْجَمِ
إذَا جَاهَرَتْهُ بِالْفَضَاءِ انْبَرَى لَهَا ... بِشدٍّ كَإِلْهَابِ الْحَرِيقِ الْمُضَرَّمِ
وَإِنْ كَانَ تَقْرِيبٌ مِن الشَّدِّ غَالَهَا ... بِمَيْعَةِ فَتَّانِ الْأَجَارِيِّ مُجْذِمِ
فلَمَّا عَلَتْهُ الشَّمْسُ وَاسْتَوْقَدَ الحَصَى فَأَوْرَدَهَا ... تَذكَّرَ أَدْنَى الشِّرْبِ لِلْمُتَيَمِّم
عَيْنًا مِن السِّيفِ رِيَّةً، ... بِهَا بُرءٌ مِثْلُ الفَسِيلِ الْمُكَمَّمِ
بَنَاهُنَّ مِن ذَلّانَ رَامٍ أَعدَّهَا ... لِقَتْلِ الهَوَادِي، دَاجِنٌ بالتَّوَقُّمِ
فَلمّا عَفَاهَا ظَنَّ أَنْ لَيْسَ شَارِباً ... مِنَ الماءِ إلَّا بَعْدَ طُول تَحَرُّمِ
وَصَادَفَ مِثْلَ الذِّئْبِ فِيجَوْفِ قُتْرَةٍ، ... فَلَمَّا رَآهَا قَالَ يَا خَيْرَ مَطْعَمِ
وَيَسَّرَ سَهْمًا ذَا غِرَارٍ يَسُوقُهُ ... أَمِينُ القُوَى فِي صُلْبِهِ الْمُتَرَنِّم
فَمَرَّ نَضِيٌّ السَهْمِ تَحْتَ لَبَانِهِ ... وَجَالَ عَلَى وَحْشِيِّهِ لَمْ يُثَمْثِمِ
وَجَالَ وَجَالَتْ يَنْجَلِي التُّرْبُ عَنْهُمَا ... لَهُ رَهَجٌ فِي سَاطِعِ الْلَوْنِ أَقْتَم
كَأَنَّ احْتِدَامَ الجُوْفِ فِي حِمْي شَدِّهِ ... وَمَا بَعْدَهُ مِنْ شَدِّهِ غَلْيُ قُمْقُمِ[١]

أراد الأعشى أن يصوِّر لنا الأرض التي يرعى فيها الحمار الذي شبَّه ناقتَه القويَّةَ به، فبدأ حديثه عنها -الأرض- بقوله: (وفراء)، صورة كلية لتلك الطبيعة، فيها كلُّ ما يشتهي الحمار من أطايب النبات، وهذه الأرض معروفة أو مشهورة بنبتها الغزير، ولذلك أدخل عليها – أل – التعريف، وإيقاع هذه الكلمة بمدِّها الطويل في آخرها يوحي لنا بذلك.

في بيته الثّاني يفصِّل قليلاً في هذه الصُّورة، فيحدِّثنا عن (الروض) ليس عن روضة واحدة وإنما عن (روض) يريد التَّكثير طبعاً، وهذا العشب – وهو رمز لخيرات هذه الأرض – ينبت في الماء الجاري

[١] – **ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس**، ص١٧١.

حول الروض. وفي الصُّورة نبات آخر أيضاً، نبت نتيجة المطر الخفيف الذي هطل على هذه المنطقة، فخيراتها – الماء – تأتيها من الأرض و من السَّماء معاً.

إنَّ الحمار الذي يرعى في هذه الأرض الغنيَّة، يبدو أنَّ آثار غناها قد ظهرت عليه، فهو سمينٌ مكدَّم، وتستوقفنا كلمة (مكدَّم) أي معضوض، والذي عضّه حمر وحشية مثله؛ لدفاعه عن أتانه، ولرغبته في أن ينعم وحده برفقتها وسط هذه الطبيعة الغنية، وقد كان له ما أراده؛ لذا من الطبيعي أن يصيب حمارنا هذا نوعٌ من البطر، فإنَّه يرفض أيَّ طعام غير لذيذ. واستعمال الشاعر هنا الفعل(يكاد) يدلُّ على مقدرة رائعة في التّعبير، على الرّغم من تقديمه الحمار محاطاً بالخيرات، فإنه لم يقل – يرفض –، وإنما قال: "يكاد" حتَّى يحافظ المشهد على مستواه الواقعيّ في الحياة المعيشة، يبدو أنّ القدر يخبِّئ شيئاً ما لهذا الحمار الرافل بمباهج الحياة، يفسّره أدونيس بالكآبة التي تلفُّ فرح الجَّاهلي: (فالكآبة عند العربي نبعٌ أصيلٌ وطبيعةٌ، ثمَّة حسرة في الشعر الجاهلي تبطِّن حتَّى الفرح. مهما زخر العالم بريح الفرح وناره يبقى في نظر الجاهلي طيفاً يتلاشى مع الفجر الطالع. الدهر شقاؤه الأكبر: يتحسَّسه بالأصائل والأسحار، بالنهار والليل، بالموت الذي مضى وجاء ويجيء. الوجود كلُّه نسيج طواه الدَّهر، أو هو آخذٌ بطيِّه)[١]، وربَّما هو الخوف من المستقبل الغامض الذي لا يترك المرء هانئاً سعيداً، فهو دائماً يخبِّئ لنا ما يؤرِّق، ويسرق السعادة.

ويصّور لنا الأعشى لقاء حماره الوحشيِّ برفيقة له وهو يداعبها ويتحمَّل عنتها... وينطلق معها بحثاً عن الماء. وفي قصة الحيوان الوحشي لا بد من هدف يبحث عنه هذا الحيوان. ففي قصَّة الثَّور والبقرة نرى الأمان والسَّلام هما الغاية، وهنا نرى البحث عن الماء، وعن حياة سعيدة مع شريكة يريدها– البحث عن حياة أسريَّة هانئة– هما غاية الحمار. فهل الماءوالعيش مع رفيقة مرغوبة هما أبرز ما في الحياة؟، ويستحقان أن يكافح الكائن الحي من أجلهما،وهذا يتكرَّر كثيراً في قصَّة الحمار. بينما العشُّ ببيضه يكون الهدف في معركة الظَّليم. ماذا تعني هذه الأمور – أمان – ماء – عش – التي تبحث عنها هذه المخلوقات؟، وماذا يعني أنَّها تخوض معارك تذوق طعم الموت في أثنائها حتى تصل إلى غايتها؟ إنها عناصر رئيسة لحياة الكائن الحي الحالم بمستوى من العيش، تتوافر فيه عناصر الحياة المادِّيّة والمعنويَّة، التي تؤمِّن له حياة سعيدة، ومستقبلاً آمناً. فهل هي كذلك لهذه المخلوقات؟.

وحينما يصل الحمار وأتانه إلى الماء تبرز الشخصيَّة الثالثة المتوقَّعة في القصَّة، وهي شخصيَّة الصيَّاد الذي بنى وكراً ليصطاد منه، والذي أحسَّ بالفرح لمرأى الحمار، الذي أظهره الشاعر عند وصوله الماء

---

[١] – أدونيس، **ديوان الشعر العربي**، ج١،ص٢٧.

من خلال تصوير نفسيّ يبرز أحاسيسه التي توقعت الخطر – الصيَّاد – إنَّه الإحساس بالخطر الدّائم الذي يحيق بالكائن الحي.

فلمّا عفاها ظنَّ أن ليس شارباً ... من الماء إلاّ بعد طول تحرُّم

فالفعل – ظنَّ – فيه معنى الحيرة والشَّك، والاسم – تحرُّم – بالتشديد – تفعُّل – فيه معنى التكثير، أي إنَّ حرمانه من الماء قد يطول، ولكنَّ الصورتين في هذا البيت لا تصلان إلى أعماق الحيوان، إنَّهما تعبير سطحي عن أعماق الحمار؛ فالشَّاعر لم يستطع أن يجعل القارئ يتعاطف مع الحمار؛ ربَّما لأنَّه هو نفسه غير متعاطف معه،وربَّما لأنَّ الشاعر واقع تحت تأثير التقاليد الفنِّية أكثر من وقوعه تحت تأثير التجربة الحياتيَّة،فعاطفته الفاترة –هنا- هي صورة لعاطفته في مقدِّمة القصيدة. هل التقليد الفني – هنا – هو الغالب على أيِّ موقف آخر؟.

ثمَّ يرمي الصيَّاد سهمه الذي يطيش دائماً عن الهدف، ويهرب الحمار وأتانه، ويخيب الصيَّاد (لا الحمر تشرب ولا الصيَّاد يظفر بالرزق، سهم خاطئ واحد يملأ نفس الصيَّاد ندامةً وحسرةً، ويملأ نفوس الحمر خيبةً وهلعاً، فيلوذ الصيَّاد بالحزن وتلوذ الحمر بالفرار)[١]إنَّ هذه النهاية السعيدة للحمار الوحشي مقتصرة على قصيدة الرحلة وحدها[٢].

تظهر الصور متتابعة لا تركِّز على موقفٍ معيَّن فتفصِّل في جوانبه الحسيَّة أو النفسيَّة، ويغلب عليها التصوير الحسِّي، و ممَّا يلفت الانتباه أنَّ الشَّاعر لم يعقّد الأحداث ويُشعرنا بخطورتها، هذه الخطورة التي تدفعنا لأن نعيشها بما يتناسب مع طبيعتها.

وعلاقة الحمار الحميمة بأتانه التي يحرص عليها تتكرَّر في مثل هذه المشاهد، ففي معلَّقة لبيد يظهر الحمارو أتانه، و قد واجهتهما الصِّعاب في سبيل الحصول على الماء، و تبدو نهاية القصَّة سعيدةً؛ إذ يصل الحمار و أتانه إلى الماء، و ينعمان به. و لغاية في نفس لبيد يؤجِّل المعركة، و يجعلها في قسم لاحق و هو الخاصُّ بالبقرة الوحشيَّة، إذ نرى في هذا القسم معركة واضحةً.هل تمثِّل علاقة الحمار هذه بأتانٍ يغار عليها، و يحميها صورة لحلم الشاعر الجاهلي عن الأسرة السعيدة، فإذا كانت كذلك فإنَّ هذه الصورة تقوى عند الظليم.

ففي بحث الحمار عن أتانه، أو عن مجموعة من الأتن، و كذلك في بحث الظليم – كما سيمرّ – عن بيضه، وعن عشِّه قد يكون ذلك تصويراً لحلم الشاعر عن أسرة هانئة سعيدة بعيدة عن المخاطر

---

[١] روميّة، وهب، **الرحلة في القصيدة الجاهلية**، ص١٤٩.

[٢] ينظر: **المصدر نفسه**، ص١٥٠.

التي تلاحقها أينما كانت. و لذلك تضعف صورة المعركة هنا، فهي لا تستغرق كثيراً من الوصف، ثم إنَّ عناصر الصراع فيها قليلةٌ، ففي معركة الحمار نفقد عنصري المناخ القاسي، و كلاب الصيد، و يبقى الصيّاد بسهامه في وجه الحمار الوحشيّ الذي يكون أضعف من الثور أيضاً. وكذلك الأمر في معركة الظّليم، فغالباً ما يغيب عنها – إضافة إلى ما ذُكِر – الصيَّاد، و هنا قد يكون الخصم المناخ، أو ظنونا تنبع منأعماق الظليم. إنَّ حدَّة المعركة مرتبطةٌ بالموقف الشُّعوري الذي يعانيه الشّاعر، فتقوى مع موقفه حينما يكون قوياً، وتضعف معه حينما يكون ضعيفاً.

ويجب الإشارة إلى أنَّ الحمار الوحشي قد لا يصل إلى غايته في حالات قليلة، تظهر في قسم من أشعار هذيل، فأبو ذؤيب (يورد قصته في مجال الرثاء، إذ يضربها لنفسه مثلاً على حتم الموت وتصدُّع الجمع، وتمزُّق شمل الأصحاب والخلّان، وهو يستخدم قصَّة الحمار الوحشيِّ هذا الاستخدام في عينيته هذه.... وهناك ثلاثة شعراء آخرون يستخدمون القصَّة أيضاً في مجال الاعتبار والتعزّي عن حتم الموت وبطش الدهر، ولكنَّهم جميعاً من قبيلة هذيل)[1].

٣ – معركة الظَّليم:

قال علقمة بن عبدة:

كأنَّها خاضِبٌ زُعْرٌ قوائمُه أجْنَى له باللِّوَى شريٌ وتنُّومُ
يَظلُّ في الحَنظَلِ الخُطْبان يَنقُفُهُ وما اسْتَطفَّ من التَّنُّومِ مخذومُ
فُوهٌ كشَقِّ العَصا لأياً تَبيِّنُه أسَكُّ ما يَسمعُ الأصواتَ مصْلومُ
حتَّى تذكَّرَ بيضاتٍ، وهيَّجَهُ يومُ رذاذٍ، عليهِ الرِّيحُ مغْيومُ
فلا تَزيُّدهُ في مَشيِهِ نَفِقٌ ولا الزَّفيفُ دُوَينُ الشدِّ مَسؤُومُ
يكادُ مَنسِمُهُ يَختلُّ مُقْلَتَهُ كأنَّه حاذِرٌ للنَّخْسِ مشْهومُ
يَأوي إلى خُرَّقٍ زُعرٍ قَوادِمُها كأنَّهُنَّ إذا بَرَّكْنَ جُرْثومُ
وضَّاعةٌ كعِصِيِّ الشِّرْعِ جُؤجؤه كأنَّه بتَناهي الرَّوْض عُلْجومُ
حتى تلافَى وقَرْنُ الشَّمسِ مُرتفعٌ أُدحيَّ عِرسَين فيه البيضُ مركومُ
يُوحي إليها بإنقاضٍ ونَقْنَقةٍ كمَا تراطَنُ في أفْدانها الرُّومُ
صَعْلٌ كأنَّ جَناحَيه وجُؤْجؤَهُ بَيْتٌ أطافتْ به خرقاءُ مهجومُ
تَحُفُّهُ هِقْلَةٌ سَطْعاءُ خاضِعةٌ تُجيبُهُ بزِمَارٍ، فِيه تَرْنيمُ[2]

---

[1] – محمد، النويهي، **الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه**، ص٧١٣.

[2] – **ديوان علقمة الفحل بشرح الأعلم الشنتمري**، ص٥٨.

يظهر الظّليم في المرعى وهو يتمتّع بالطعام وصفاء الجو، طبيعة تشبه تلك التي وضع فيها الأعشى حماره، ثم يشعر بالخطر نتيجة لتغيّر المُناخ، ويُلاحَظ أنَّ الخطر هنا لا يأتي من إنسان أو حيوان، وإنما يأتي من الطَّبيعة. وبعد إحساسه بالخطر يتهدَّده تبدأ رحلته السَّريعة إلى عشّه. ويصل الظّليم إليه، وقد بدا عليه حذرٌ واضح من خطر متوقَّع – مرَّة ثانية – قبل دخول العشّ.

يُظهِر حديث الشّاعر عن صفات الظّليم بهذه الدقّة معرفته بأحواله معرفةً دقيقةً، ربّما هي ناجمةٌ عن تكرار مراقبته له. فعلقمة يصفه لنا وصفاً دقيقاً. يبدؤه بصورة جزئيَّة ترسم لنا بعضاً من ملامحه (خاضب زعر قوادمه). وصورة جزئية أخرى عن المكان الذي هو فيه – اللّوى – من خلال الشّري، والتنّوم. فهذا المكان قد أنبت طعام الظّليم، والصورة هنا حسِّيَّة لاحركة فيها، فالحركة – هنا – لا تخدم الموقف؛ لأن المشهد صامت، لا يحتاجها، وكأنَّ مهمَّة الأبيات التعريف بالمشهد عامَّة.

وتستوقف القارئ لفظة – لأيا – فبعد وقتٍ طويلٍ وصبرٍ شديدٍ على مراقبة الشّاعر لهذا الحيوان استطاع علقمة أن يتعرَّف فمه الدَّقيق، ويبدو أنَّ هذه المراقبة قد مارسها ليس في معرفة فيه فقط، وإنَّما في معرفة أحوال الحيوان كلها، وربَّما في معرفة أشياء أخرى.

هذه الصُّورة الجزئيَّة التي لا حركة فيها تكاد تقتصر على ما تقدّم ذكره، وتُلاحَظ غلبة الصّور الحسيَّة ذات الحركة الواضحة. ففي البيت الثّاني يقدِّم لنا صورة الظّليم وهو يتناول طعامه، تبدأ الصّورة بالفعل – يظلُّ – الذي يعطينا بوقعه و جرسه حركةً مستمرَّةً للظليم وهو ينقف الحنظل، ويستخرج ما في داخله من حبّ.

وتتوالى الصّور التي تعرض مشهد الظّليم كاملاً، ولكن يكون التركيز فيها على جانب منه. فالبيت الخامس يركِّز على سير الظليم، ففيه المشي والزفيف، وهما نوعان من العَدْو. وفي البيت الذي يليه يوضِّح لوحة السَّير هذه ويفصِّل فيها (يكاد منسمه يختل مقلته) إنَّه سريعٌ جداً حتى إنَّ ظفره – لشدَّة عدوه – يكاد يشقُّ عينه. السرعة والحركة هنا تعكسان مدى قلق الظليم واضطرابه.هل قلق الظليم وصراعه مع الزَّمن معادل لصراع الإنسان المرير مع الزَّمن أيضاً؟.

مقدرةٌ واضحةٌ في إثارة الحركات في المشاهد الشّعرية تظهر من خلال الكلمة وإيقاعها. فعن طريق اختيار الشَّاعر للكلمات ذات الإيقاع المعيّن يثير فينا خيالنا، وينقلنا إلى الحركة التي يريد تصويرها – كما مرَّ– أو إلى مشاهدة تامة، سواء في الطبيعة أم في الظليم. لننظر إلى قوله: (يوم رذاذ عليه الريح مغيوم) منظر يعتمد حاسَّتَي البصر واللمس حتَّى ندركه، فيه المطر الخفيف، وفيه الرّيح التي عرفناها عن طريق اللمس، وربَّما عن طريق حواسّ أخرى، وفيه أخيراً صورة الغيوم المتلبّدة في السّماء، لوحة كبيرة

مؤلَّفة من عدَّة عناصر استطاع الشَّاعر أن يقدِّمها في شطر من الشِّعر، واستطاع خيال القارئ أن يتصوَّرها أيضاً. هل الشَّاعر الجاهليُّ مفتون بالطَّبيعة، معجب بها؟. وفي الأبيات صور تعتمد حاسَّة السَّمع. ففي قوله:

يوحى إليها بإنقاضٍ ونقنقةٍ كما تراطَنُ في أفدانها الروم

صورتان: الظَّليم يخاطب عرسه – نقنقة –، والروم تتكلم فيما بينها – تراطن –، فكلمة – نقنقة – بإيقاعها الرتيب الذي يتكوَّن من مقطعين – نق – نق – مكرَّرين توحي لنا، أو تجعلنا نتخيّل الأصوات التي يوجِّهها الظَّليم إلى عرسه، وربّما كانت أصواته تتألَّف من هذين المقطعين. وكذلك – تراطن – لفظة ثقيلة الوقع، إنَّها الرطانة أي الكلام الذي لا يفهمه شاعرنا، ولكنَّه يدرك دلالته. فاختيار الشَّاعر لهذه الكلمة يشعرنا بأنَّه يرغب في فهم ما يدور بينهما، ولكنَّه يجد معاناة في ذلك، وربَّما كان ينظر نظرة سخرية لهذه اللغة الرُّوميّة الأعجميَّة التي يقرنها بأصوات الحيوان.

على أنَّ في النصِّ صوراً معنوية مؤثِّرة تجعلنا نتعاطف مع الظَّليم. ففي البيت الرابع يتذكّر الظَّليم عشَّه. فهذا اليوم الغائم ذو المطر الخفيف جعله يتذكّر ويتهيّج. لنتأمل في – هيَّج – فعَّل، لم يقل الشّاعر: اهتاج، أوهاج، وإنَّما استخدم صيغة المبالغة من الفعل لما تحتويه من مبالغة وإيحاء يساعدان على تصوُّر مدى عظم المشاعر التي تحرّكت في داخل الظَّليم، ومدى مقدرة الشّاعر على التعبير عن أحاسيس ظليمه. وفي قول علقمة:

وطاف طوفين بالأدحيِّ يقفره كأنه حاذر للنخْس مشهوم

أراد الشّاعر أن يصوِّر لنا حذر الظليم وخوفه من أن يكون أصاب العشَّ خطرٌ، أو أن يكون أحد الصَّيَّادين مترصِّداً له بعد أن عرف مكان عشِّه. لقد طاف الظَّليم حول عشِّه مرَّتين، وربَّما أكثر؛ حتى يتأكَّد من أنَّه آمنٌ من الأخطار المتوقَّعة. ويشبِّه علقمة الظَّليم الخائف بالبعير الخائف من ضرب صاحبه – فهل المقصود من هذه الأبيات تبيان المشَّبه – الظّليم – أم المشبَّه به – البعير – ؟ – إنَّ علقمة معجب بحذر الظّليم وفطنته، فهذا البدويُّ قد علَّمته حياته المحفوفة بالمخاطر ضرورة الحذر الدّائم، فهل حذر الظّليم صورة من حذر الشّاعر؟ ويبدو أنَّه عنصر أساسيّ في هذه المشاهد (الثّور، والحمار، والظّليم)، وكأنَّ الحذر– هنا – معادلٌ موضوعيٌّ لما في ذات الشّاعر.

لقد آب الغائب سليماً، وقرّت عيناه برؤية حبيبته، وكان بينهما سلامٌ وكلامٌ وهمسٌ ولمسٌ، فكيف قدَّم علقمة هذا المشهد؟.

يأوي إلى حِسكلٍ زُعر حواصله كأنهن إذا برّكن جرثومُ
يوحي إليها بإنقاضٍ ونقنقةٍ كما تراطنُ في أفدالها الرومُ

إنّ استخدام الشاعر الفعل – يأوي – يحمل معنى أكثر من مجرّد العودة، فيه معنى الأمان أيضاً، وكذلك الإنقاض والنقنقة في البيت الذي يليه، ففي هاتين اللفظتين ما فيهما من إيحاء بالمحبّة والودّ من الظليم لعرسه، تقابله الهقلة الودَّ بالودِّ في قوله:

تحفُّهُ هقلةٌ سطعاء خاضعة تجيبُه بزمارٍ فيه ترنيم

نهايةٌ رائعةٌ تكلّلت بالنجاح في لقاء الأحبَّة وعودة الحياة إلى ما يرجوه الشّاعر لها من سلام يفرد جناحه عليها وعلى الدنيا بعد أن تعرَّضت للخطر.

إنّ الشَّاعر الجاهليَّ حينما يعرض علينا هذه الصور المتنوِّعة، فإنَّه يقدّمها تقديماً ممزوجاً بعاطفته. فهي في أثناء وصف الظَّليم منسجمة لا اضطراب فيها ولا تناقض، و ترافق أحداث الظليم خطوة خطوة. على أنَّ هذا الانسجام وعدم الاضطراب في عاطفته نحو ظليمة – وربّما ظليمنا – نفتقدهما في مطلع القصيدة في حديثه عن محبوبته سلمى. هل نستطيع أن نقول: إنّ الباعث هناك هو العرف الشعري بينما هو هنا المشاركة الوجدانية مع ما يعانيه الظَّليم. إنَّها معاناة تمثّـــــل في النهاية معاناة الإنسان نفسه في صراعه مع الحياة.

شاعرنا علقمة معجبٌ بحذر الظَّليم وفطنته حينما طاف مرَّتين بعشّه، فالبدويُّ قدعلّمته حياته المحفوفة بالأخطار ضرورة الحذر الدائم. وهذا الإعجاب يبلغ ذروته في الأبيات(١٠ – ١١ – ١٢) بل إنّ إعجاب الشاعر هذا بظليمه وتعاطفه معه جعلنا نتفهَّم أحوال الظليم في أفراحه وأتراحه. إنّ هذا التعاطف لم يأتِ عفواً، وإنَّما هو محصِّلةٌ لمعرفة الشاعربأحوال الحيوان الوحشيّ الناجمة عن خبرة طويلة نتيجة لاهتمامه بالطبيعة، وحبّه لها؛ ممَّا دفعه إلى استخدام الظَّليم رمزا في شعره، وفي الأبيات ما يلفتنا إلى نظرة الشَّاعر إلى لغة الروم واعتداده بلغته:

يوحي إليها بإنقاضٍ ونقنقةٍ كما تراطَنُ في أفدالها الرومُ

يرى النويهي أنّ هذا البيت(يطلعنا على عقليَّة البدوي الجاهلي الذي يعتقد أنّ لغته وحدها هي اللغة الآدميَّة الفصيحة ونظرته إلى غير الناطقين بالعربيَّة كأنهم مخلوقات غريبة لا تحسنالكلام الآدمي)[١]،

[١] محمد، النويهي، **الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه**، ص٣٧٣-٣٧٤.

ولذلك شبَّه الإنقاض والنقنقة – لغة الحيوان– بلغة الروم،وفي قول الشاعر: "**بيتٌ أطافت به خرقاءُ مهجوم**"ما ينبئنا أنَّ الإماء هي التي تقيم الخيام؛ ممَّا يشير إلى تفاوت طبقي في مجتمع الشَّاعر.

وبعد فهل حديث الشَّاعر عن هذا الظَّليم هو لمجرّد أنَّ ناقته تشبه هذا الحيوان الوحشي؟ إنَّ هذا القول يبسِّط الشعر الجاهلي بل يجعله فقيراً جداً بمضمونه من جهة، ثم يوقعنا في التناقض من جهة ثانية؛ لأنه – في أثناء الحديث عن الظليم – يشبِّهه بالناقة. فمن المشبّه ومن المشبه به؟

وحديث الشُّعراء عن الظَّليم لا يختلف كثيراً عن حديث علقمة، ففيه المرعى والخوفُ والحذرُ والاهتمامُ بالبيض، وفيه المواجهة – من قريب أو من بعيد – مع الخطر الذي يتمثّل في الطَّبيعة أحياناً، وفي الإحساس بالخطر النابع من داخل الظَّليم نفسه أحياناً أخرى، كما في أبيات ثعلبة بن صُعير المازني الذي شبَّه ناقته بالنعامة التي حلّت محلَّ الظَّليم، ثم راح يعرضها في صورٍ متتابعة، لا تختلف كثيراً عمّا رأيناه عند علقمة[1].

جـ – الرمز والدلالة في هذه المعارك:

ذهب دارسو معركة الحيوان الوحشي مذاهب شتَّى في دلالتها، فمنهم من نظر إليها على أنَّها استطرادٌ، ومنهم من تناولها تناولاً أسطورياً، وذلك بفضل الدراسات الحديثة الوافدة إلينا، وفريق ثالث جعلها صورةً من صور صراع الإنسان مع الحياة.

١ – الدلالة الأولى "استطراد":

ذهب بعض الباحثين إلى أنَّ حديث الشعراء عن معركة الحيوان الوحشي لا يشكِّل هدفاً في القصيدة، وإنَّما هو مجرَّد استطراد، ومنهم الدكتور عبد الرحمن رأفت الذي يرى (أنَّ مشهد الصَّيد في هذه القصائد ليس غرضاً من أغراضها المتعددة...، كما هو الشَّأن بالنسبة لوصف الأطلال والتغزّل بالمحبوبة والتفاخر في قطع المفاوز في الهاجرة، وإنَّما هو وسيلة إلى تحقيق غرض ألا وهو الإشادةُ بالمطيَّة ناقةً كانت أم جواداً)[2].

وتبعه في ذلك عبَّاس مصطفى الصالحي الذي يرى أنَّ وصف حمار الوحش لا يشكِّل هدفاً يسعى إليه الشاعر، وإنما تسلّل الشعراء إليه، وتقصَّوا أحواله مع أُتنه؛ لإظهار سرعة فرسهم وقوَّتها أحياناً أخرى.

---

[1] ينظر: **المفضليات**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، ص١٢٩.

[2] ينظر: عبدالرحمن، رأفت الباشا، **شعر الطرد إلى نهاية القرن الثالث الهجري**،،ص٧٠.

ويستخلص الدكتور الصالحي من معارك الحيوان الوحشي نتيجةً مفادها (أنَّ وصف الصَّيد والطرد في العصر الجاهلي لَمْ يكن هدفاً في حدِّ ذاته، وإنَّما كان الشاعر يلجأ إليه استطراداً)[١].

ويصعب قبول هذا الرأي؛ لأنَّه يفرِّغ الشعر الجاهلي من محتواه، فالشِّعر يضم هذه المشاهد الرائعة الحافلة بالحياة في هدوئها وفي غضبها، وفي استقرارها وفي صراعها، يضمُّ ذلك كلَّه لا لمجرّد الاستطراد، وإنَّما هذه المشاهد النابضة بالحياة هي صورة من صور الطَّبيعة التي احتضنت الجاهليَّ.فهل احتضان الجاهلي لها يُعَدُّ استطراداً؟ إنه احتضن الطبيعة تماماً كما احتضنته. إنَّها جزء أساسي في حياته، فلماذا لا يجعلها جزءاً أساسياً في فنِّه، ويضفي عليها أبعاداً مختلفة من حياته، وفنه.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإنَّ مثل هذا الرأي يفصل بين الشعر وقائله، فالجاهلي محاربٌ من الدرجة الأولى، محبٌ للطبيعة التي يعيش في أحضانها، أليس من الطبيعي أن يسقط ذاته على مشاهد الطبيعة من حوله، وأن يقدِّم إلينا ذاته من خلالها؟ بل من غير الطبيعي والمنطقي أن نقول خلاف ذلك. فهذا الرأي – أي الاستطراد – يفرغ الشعر من مضمونه الفكري والشعوري.

٢ – الرمز الأسطوري:

وعلى النقيض من هذا الرأي – الاستطراد – هناك من يحمِّل هذه الأشعار أكثر من طاقتها، إذ يغرقها في عالم أسطوري، وقد عرض وهب رومية في كتابه "**شعرنا القديم والنقد الجديد**" آراء معظم النقّاد الذين درسوا الشعر في العصر الجاهلي على ضوء المنهج الأسطوري،منهم دراسة الدكتور نصرت عبدالرحمن، ود.علي البطل، ود.عبدالجبار المطلبي، وغيرهم، ومنهم أيضا د.إبراهيم عبدالرحمن الذي ينظر إلى معركة الحيوان الوحشي، فيرى أنها (حديثٌ عن النجوم المختلفة)، وأن الشعر الجاهلي كان (شعراً دينياً خالصاً)، ويرى د. رومية أن هؤلاء النقاد (يجوِّفون هذا الشعر، ويفرِّغونه من أهمِّ خصائصه المتمثِّلة في كونه تصويراً للتجارب البشرية وتعبيرا عنها، ويغيب منه الإنسان، وتتلاشى منه القيم، وتختفي)[٢].

ومن النقاد الذين درسوا هذه المعارك على ضوء المنهج الأسطوري د.علي البطل، فهو يزعم أنَّ الثور الوحشي يمثِّل القمر، و يردُّه إلى أساطير عربيَّة قديمة (إنَّ صورة الثور الوحشي في الشِّعر العربي

---

[١] عباس مصطفى، الصالحي، **الصيد والطرد في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري**،ص٢٠٠.

[٢]ينظر: **شعرنا القديم والنقد الجديد**، رومية وهب، الفصل الثاني، ص٤٢،وما يليها، وص١٢٦.

تحكي في عناصرها المتكرِّرة قصَّة يمكن ربطها بهذه الأسطورة، كما يمكن ربطها بمنبع طقوس آخر هو شاعر السحر المتعلِّق بالصَّيد)[1].

وعلى الرّغم من أنَّ حديث الدكتور البطل ليس فيه جزم – لاستعماله الفعل -يمكن – وهذا ما يجعل رأيه مقبولاً – إلى حدٍ ما – على أنَّه اجتهاد. إلَّا أنَّه ينسى هذا الموقف تماماً، وينساق مع موقفه المؤمن بربط الثَّور بالأسطورة، فهو يعلّق على قصيدة للنابغة فيها وصف لمعركة الثّور:(ويهمُّنا من هذا التصوير أن ننبِّه – بعد هذه القصائد التي يكمل بعضها بعضاً – إلى أنَّنا أمام أسطورة ضاع أصلها، وبقيت منها هذه العناصر التي تشير إلى بعض ملامح هذه الأسطورة الضَّائعة، فالثَّور كما نعلم رمز الإله القمر)[2]، ومما يؤكِّد استغراقه في ربط المعركة بالأسطورة أنَّ الصائد وكلابه – حسب رأيه – يمثِّلون النجوم.[3] وأنَّ (البقرة قرينة الشَّمس ورمز لها)[4].

وينظر الدكتور البطل إلى معركة الحمار من المنظار الأسطوري نفسه، إذ يقول في حديثه عنه:(إلاّ أنَّ ما بقي من صورته في الشعر تكون ملامح أسطورة مفقودة تتَّصل بسبب ما بالشَّمس)[5].

وتشمل نظرتُه الأسطوريَّة هذه قصَّة الظَّليم و أسرته أيضاً، فهو يرى (أن بيضة النعام تمثِّل صورةً من صور الشَّمس وقريناً للمرأة الأم)[6]، ويعلّق على قصة الظليم بقوله: (أمَّا الجذور الدينيّة التي تعود إليها صورة الظَّليم فهي بعيدة المنال، وإن كنَّا لا نشكُّفي وجودها أسوة ببدائلها السابقة)[7].

إنَّ تأثُّر الدكتور البطل بالنظرات الأسطوريَّة واضح، والذي يقرأ ما كتبه في هذا المجال يتبيّن له أنَّه متأثر بأحكام مسبقة – أيضا – يمليها على الشِّعر العربي. وممَّا يضعّف هذا الرأي موقف البطل نفسه حين قال:(ولكن هذه ملامح عامَّة غير دقيقة لا تفيد في معرفة الأحداث الأسطوريّة على وجهها، الذي لن يسفر عنه إلا المزيد من المكتشفات والحفريَّات، إذا قُدِّر لذلك أن يحدث)[8].

---

[1] علي، البطل، **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها**،ص١٢٤.

[2] **المصدر نفسه**، ص١٣٠.

[3] **المصدر نفسه**، ص١٣١.

[4] **المصدر نفسه**، ص١٣٤.

[5] **المصدر نفسه**، ص١٤٤.

[6] **المصدر نفسه**، ص١٤٥.

[7] **المصدر نفسه**، ص١٤٩.

[8] علي، البطل، **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها**،ص١٣١.

ويعيد الموقف نفسه في صفحات أخرى، فيقول:(ولكنّنا ننتظر ما يجلو غوامض الأسطورة العربيَّة، ويفصّل الصُّورة الشعائريَّة فيها، عن طريق المكتشفات التاريخيّة، التي نرجو أن تتمَّ في مستقبل الأيّام)[١].

فهو يُقرُّ بأنَّ آراءه غير دقيقة – لا تفيد في معرفة الأحداث الأسطوريَّة على حقيقتها –، ويأمل أيضاً في أن يسفر المستقبل عمَّا يُثْبت ظنونه. أليس من الأفضل أن نجعل لكل حادث حديثاً، وأن نناقش الأمور من خلال مستندات بين أيدينا لا من خلال ما يمكن أن يمدّنا به مستقبل غامض قد لا يأتي.

ومن ذلك أيضاً أنَّ هذه المفهومات لا تتناسب مع تفكير الجاهلي، الذي يعتمد حواسَّه في معرفة ما حوله. إنَّ المفاهيم الأسطوريَّة لم تكن تشغل حيزاً كبيراً في تفكيره. ومن هنا فإنَّ الشِّعر تعامل معها بما يتناسب مع هذا الواقع. إنَّ التفسير الأسطوري لهذه المشاهد يلغي صوت الشاعر، ويلغي الأبعاد الاجتماعيَّة للنص، و يلغي أصداء الطبيعة فيه.

٣– صراع الإنسان مع الحياة:

ومن الباحثين من وقفوا موقفاً منطقيّاً يتناسب مع طبيعة الشعر الجاهلي وقائليه، فهم يفسِّرون هذه المعارك على أنَّها صورة لصراع الإنسان وكفاحه في الحياة،، ومنهم الدكتور نصرت عبد الرحمن الذي يرى أنَّهذه المعارك رمزٌ للصراع مع القدر(ويبدو الثَّور الوحشيُّ في رحلة الشُّعراء رمزاً للقوّة التي تحتمل كفَّ القدر، وتحتمل أذى الآخرين. وقد عبّر الشُّعراء عن كفِّ القدر بتلك الريح الشّماليّة العاتية التي كانت تلفحه، وعبّروا عن أذى الآخرين – أو القوّة المضادّة – بالصائد والكلاب)[٢]، ويوضِّح هذا الموقف في صفحة تالية بقوله: (وما أظنُّ أنَّ الشُّعراء الجاهليين قد راقهم الثَّور من أجل قرنيه، وما أظنُّهم قد ابتغوا أن يكونوا آلات تصوير تلتقط مناظر رحلتهم وهم على ظهور الثيران: ولكنَّهم أرادوا أن يصوّروا رحلة الحياة التي تحتاج إلى قوّة: من أجل احتمال هذه الرِّيح الشَّاميَّة التي تسوق الغيوم الحوافل والتي جاءت إليه من عالم المخبَّآت، ومن أجل دفع ذاك الصائد الذي يشلي كلابه، والذي يصارع من أجل العيش والبقاء)[٣]. إنَّها نظرة تتفق مع معارفناعن طبيعة العصر الجاهلي بشعره وشعرائه، وشعرائه، ولا تتنافى مع مضمون النصوص الشعرية التي بين أيدينا، ويرى الدكتور **محمد زكي**

[١]- **المصدر نفسه**، ص١٣٧.

[٢]- عبد الرحمن، نصرت، **الصورة الفنيَّة في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، ص١٦٩.

[٣]- **المصدر نفسه**، ص١٧٠.

العشماوي في كتابه "**قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**" أنّ معركة الحيوان الوحشي تمثّل (صورة رائعة من صور الصراع من أجل الحياة)[١].

وتعرّض الدكتور **وهب روميّة** لمعركة الحيوان الوحشي في كتابه – **الرِّحلة في القصيدة الجاهليَّة** – وأخذ هذا الجانب جزءاً منه، وآراؤه في المعركة تتَّفق مع آراء الدكتور نصرت. فالباحث روميّة ينفي أن يكون الغرض من هذا التشبيه توضيح المشبَّه به (فليس الغرض من هذا التشبيه – الذي امتدَّ وطال واتَّسع حتى غدا حكاية كاملة مستقلَّة بذاتها – توضيح المشبَّه، ولكنَّه غرض في حدِّ ذاته يقصد إليه الشُّعراء قصداً ثم يصطنعون لذلك الأسباب والحيل)[٢]. يبيّن هذا الغرض في أماكن متفرّقة من كتابه، فهو يرى أنَّ هذا التصوير رمز لرحلة الحياة نفسها وصراع الإنسان معها:(إنّ هؤلاء الشعراء حين يتحدّثون عن رحيلهم بين أحضان البادية، ويصفون ما يصفونه من حيوانها، ويصوِّرون حياته تصويراً حيّاً دقيقاً في علاقاته بالطبيعة والناس وأبناء جنسه الآخرين، فإنهم – أي الشعراء – لا يتحدَّثون عن ذلك وحده، ولكنهم يتحدَّثون – أيضاً – وربّما أولا – عن رحلة الحياة نفسها – قصرت أم طالت – في أهوائها ومسرَّاتها ومواجعها، وفي كفاحها الخائب الذي تعبث به الأقدار، ومصيرها الشَّقي الذي تحكمه المفارقات فتجعل سعادة قوم رهناً بشقاء قوم آخرين)[٣].

ويؤكِّد د.رومية موقفه هذا بعد أكثر من عقدين من الزمن بتأييده لرأي د.إبراهيم عبدالرحمن الذي يرى أن الشاعر الجاهلي في تصويره معارك الحيوان الوحشي (لم يكن يقصد إلى بناء هذه الصور لذاتها فحسب، وإنما كان يقصد إلى أن يعبِّر من خلالها عن قضاياه وأحاسيسه ومواقفه من الحياة والناس من حوله)[٤]، ويرى د. إبراهيم عبدالرحمن أيضا أنَّ الشعراء الكبار في العصر الجاهلي استطاعوا أن يطوِّروا الصورة الشعرية تطوُّرا واسعا إلى لوحات فنية وقصصية رائعة(تتخذ من قصص الصيد وسيلة فنية وموضوعية لتسجيل مشاعرهم ومواقفهم من الحياة والناس في بيئتهم)[٥].

[١] محمد زكي، العشماوي، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، ص١٣٦.

[٢]– روميّة، وهب، **الرحلة في القصيدة الجاهلية**، ص٩٧ و ٩٨.

[٣]– **المصدر نفسه**، ص١٤٩.

[٤]– رومية، وهب، **شعرنا القديم والنقد الجديد**، ص٧١.

[٥]– **المصدر نفسه**، ص٧٢.

ويقف الدكتور **كمال أبو ديب** في مقالة له إلى جانب الباحث روميّة. إنّه يرى معركة الحيوان الوحشي صراعاً بين الحياة والموت — حيوان وحشي. صيّاد - وصراعاً بين الحياة والحياة — حيوان وحشي. كلاب[١]— ويرى د.حسين جمعة أنها صورة لتصدّع الشمل[٢].

تبدو هذه الآراء نابعةً من فهم عميق للشعر الجاهلي ومبدعيه، فهي تتناسب مع تفكيره الذي يرى أنّ الصراع أساس الوجود، وأنّ الحرب طريقه إلى السَّلام، فَعَكَس ذلك من خلال هذه المعارك، كما أنّ هذه النظرات تتوافق مع طبيعة الشعر الجاهلي الذي يحتوي تأمُّلات فكريَّة في الوجود.

د. خاتمة:

وإذا كان البحث قد استقرّ على أنّ هذه المعارك تمثّل صراع الإنسان وكفاحه في الحياة، فإنّه يرى — أيضاً — أنّ لهذا الصراع ثلاثة مستويات: أولّها وهو مستوى الصراع العنيف القويّ الذي يتمثّل في معركة الثّور. فعناصر الصّراع هنا متعدِّدة، ويمكن أن يُقال: إنها متكافئة. فالثّور يملك — إلى جانب السرعة — القوّة الجسديّة وقرنيه، وتقف خصماً له الطبيعة القاسية — بحرّها وبردها —، ثمّ الصيّاد — بسلاحه —، ثمّ الكلاب، وتكون هذه المعركة أكثر عنفاً حينما تحلُّ البقرة الوحشيَّة محل الثّور، وثانيها تمثله معركة الحمار الوحشيّ، وهنا تكون عناصر الصراع أقلّ عنفاً وحدّةً ممَّا هي عليه عند الثّور؛ فأسلحة الحمار أقلُّ من أسلحة الثّور — لفقده القرون —، وتختفي هنا الكلاب عادة. كمايختفي عنصر الالتحام في المعركة بين الحمار والكلاب.

والمستوى الثالث والأخير، يتمثل في معركة الظليم. هذه المعركة أشبه بتمثيليَّة يعرض الشاعر من خلالها بعضاً من همومه الحياتيّة — أو أفراحه —. وتغيب — تقريباً — صورة المعركة هنا، وحينما نراها، فإنها تظهر في ذهن الظّليم، وتتمثّل في خوفه من تقلّب الطقس و تذكُّره بيضه.

قائمة المصادر والمراجع والدوريات:

أ — المصادر:

١. ابن منظور، **لسان العرب**، دار المعارف بمصر: تحقيق: عبدالله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، (د.ط)، و(د.ت).

٢. **ديوان امرئ القيس**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم،، القاهرة: دار المعارف،(د.ت).

٣. **ديوان علقمة الفحل**، تحقيق لطفي الصقّال ودريَّة الخطيب، راجعه د. فخر الدين قباوة، الطبعة الأولى، حلب: دار الكتاب العربي ١٩٦٩م.

٤. **ديوان النابغة الذبياني**، صنعة ابن السكيت، تحقيق الدكتور شكري فيصل، دار الفكر، ١٩٦٨.

[١] ينظر: كمال، أبو ديب، **نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي**،المعرفة.

[٢] ينظر: حسين، جمعة، **مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية**، ص٧٤ و٧٨.

٥. **شرح ديوان الأعشى**، قام بشرحه إبراهيم جزيني، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان: دار الكاتب العربي، ١٩٦٨م.

٦. **شرح القصائد العشر**، صنعة الخطيب التبريزي، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، الطبعة الثانية، حلب: دار الأصمعي، ١٩٧٣ م.

٧. **شعر زهير بن أبي سلمى**، صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، الطبعة الثانية، حلب: دار القلم العربي، ١٩٧٣م.

٨. **المفضَّليات**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر،وعبد السلام هارون، الطبعة السادسة، بيروت، لبنان، ١٩٦٤م.

ب – المراجع والدوريات:

٩. أبو ديب المعرفة،كمال نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، مجلة ثقافية شهرية، تصدرها وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، الجمهورية العربية السورية: العددان ١٩٥ و ١٩٦، ١٩٧٨م.

١٠. أدونيس، ديوان الشعر العربي، الطبعة الثانية، صيدا، بيروت: منشورات المكتبة العصرية، ١٩٨٦.

١١. البطل، علي، الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، الطبعة الثالثة، بيروت، لبنان: دار الأندلس، ١٩٨٣.

١٢. جمعة، حسين **البيئة الطبيعية في الشعر الجاهلي**، عالم الفكر، مجلة دورية محكّمة، المجلس الوطني للثقافة والفكر، دولة الكويت: المجلد الخامس والعشرون، عدد٣، يناير/مارس١٩٩٧م.

١٣. جمعة،حسين مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية، الطبعة الأولى، دمشق، بيروت: دانية، ١٩٩٠م.

١٤. روميّة، وهب، **الرحلة في القصيدة الجاهلية**، الطبعة الأولى، الفلسطينيين: اتحاد الكتاب والصحفيين، ١٩٧٥.

١٥. رومية، وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب عدد٢٠٧، آذار ١٩٩٦م

١٦. الصالحي، عبَّاس مصطفى **الصَّيد والطَّرَد في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري**، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨١.

١٧. عبد الرحمن، رأفت الباشا، **شعر الطرَد إلى نهاية القرن الثالث الهجري**، الطبعة الأولى، بيروت: مؤسسة الرسالة ودار النفائس، ١٩٧٤.

١٨. العشماوي، محمد زكي **قضايا النقد الأدبي بين القديم والجديد**،(د.ط)، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، (د.ت).

١٩. محمد زكي العشماوي، **النابغة الذبياني**، الطبعة الثانية، مصر: دار المعارف، (د.ت).

٢٠. نصرت، عبد الرحمن، الصورة الفنيّة في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث،عمّان: مكتبة الأقصى، ١٩٧٦.

٢١. النويهي، محمد الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه،(د.ط)، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، (د.ت).

دراسة تحليلية إحصائية في النظائر اللغوية في تفسير مجمع البيان «الترادف والتباين والاشتراك»

الدكتور السيد حيدر فرع شيرازي*

فاطمة حاجي زاده**

الملخص

إنّ البحث في النظائر اللغوية من أهمّ العلوم التفسيرية التي يكاد يستحيل الاستغناء عنها فهماً للقرآن الكريم ، وتعود سابقتها إلى صدر الإسلام. وتناولها علماء سبقوا الطبرسي بحثاً ودراسة ، أو جاؤوا بعده كما أنّه أحصِيَت فيه الوجوه عدداً إلى القرن التاسع لمؤلّفات طبعت فيها. ولكن تفسير مجمع البيان، مع توسّعه فيها، فإنّه لم يوفيها حقّها من البحث. فدراستنا هذه انطوت على النظائر المستخدمة في المجمع مع أشكالها ومفاهيمها المختلفة اللغوية تحليلاً وإحصاءً. والنظائر في المجمع ليست عناه البعض بوجوه (الاشتراك اللفظي)، وهو ما اتفق لفظه واختلف معناه، وإنّما النظائر فيه تعني الترادف فحسب وهو ما اختلف لفظه واتفق معناه. والتعبير عن النظائر عند الطبرسي رُسم على أشكال مختلفة كـ«متقاربة المعنى»، و«على معنى واحد»، و«مثل»، و«شبيه» وما إليها. كما أنّ الطبرسي إذا أراد الاشتراك اللفظي عبّر عنه بالوجوه من دون اعتبار للنظائر. وقد كان هناك من سبقه من الباحثين الذين استعملوا الوجوه والنظائر معاً. وبالنسبة إلى النظائر بمعنى الترادف فبما أنّه لم يذهب إلى الترادف التام فإنّه قد دخل في موضوع التباين اللغوي تحت عناوين من مثل «الفرق» أو «الفروق» على منهج متشابه لأبي هلال العسكري.

كلمات مفتاحية: الطبرسي، الوجوه والنظائر، الترادف، الاشتراك اللفظي، مجمع البيان.

المقدمة

إنّ معرفة النظائر والفروق ممّا يزيد على معرفة الباحث المستفسر عن فصاحة الكلمات وبلاغتها في القرآن الكريم كما أنّ عدم المعرفة بها قد يفضي إلى عثرة أو ثقل في الاستيعاب. ولذلك فقد اهتمّ كثير من اللغويين والمفسّرين منذ القديم بأمر اللغة في تأدية المعنى وبالأخص في بيان النظائر والفروق اللغوية.

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران، (الكاتب المسؤول)، Shiraz.he@yahoo.com

** طالبة الماجستير في اللغة العربيّة وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران. fattemeh.hajizadeh@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٢/١٢/٠٥هـ.ش= ٢٠١٤/٠٢/٢٤م تاريخ القبول: ١٣٩٣/٠٩/١٠ هـ.ش= ٢٠١٤/١٢/٠١م

وللطبرسي في هذا المجال دور متميّز من بين المفسرين في بحوثه اللغويّة، حيث أصبح كتابه *مجمع البيـــان* مصدراً لغوياً للباحثين. وعند التنقيب في التفاسير التي ظهرت بعده لا نجد أحداً منهم يطرق النظـــائر اللغويّة على المنهج التفسيري للمجمع.

وأمّا بالنسبة إلى **خلفية البحث** فإنّه يمكن القول بأنّ هناك كتباً كثيرة سجّلت خلال القرون الأولى في مجال الوجوه والنظائر والفروق اللغوية، ألمحنا إلى بعضها في أثناء البحث ونذكر منها لمقاتـــل بـــن سليمان كتاب «*الأشباه والنظائر في القرآن الكريم*» في القرن الثاني، و لأبي هلال العســـكري كتابـــه «*الفروق اللغوية*» في القرن الرابع، وكتاب «*قاموس القرآن أو اصلاح الوجوه والنظـــائر في القـــرآن الكريم*» لمحمّد الدامغاني في القرن الخامس، إلى العصر الحديث على نحو كتاب «الوجوه والنظـــائر في القرآن الكريم» لمحمّد العوّى، وهناك مقالات أخرى بهذا الصدد منها «*من الأشباه والنظائر في القرآن*» لعبد العزيز سيد الأهل و«*الوجوه والنظائر في القرآن الكريم*» لعبد الرحمن البحىري وغير ذلك مـــن المقالات الفارسية المتصلة بالموضوع أشير إلى بعضها في نصّ المقال. ومن التفاسير التي تناولت الموضوع بشكل مفصّل فهو تفسير مجمع البىان للطوسي والذي مشى على دربه بهذه السعة هو تفسير *المجمـــع* للطبرسي الذي رأينا فيه الجدارة للدراسة خاصّة أنّ فيه اتساقاً وانتظاماً لم نجدهما في التبيان ممّا جعـــل المجمع أكثر ملجأً وأهمّ مصدراً للباحثين من التبيان – مع ما فيه من كثرة المباحث في مجال النظـــائر – ومن التفاسير الأخرى التي خلت منها.

والذي يطرح في هذا البحث من الأسئلة هو أنّه ما الذي يقصده الطبرسي من النظائر والوجـــوه في تفسيره؟ وما هو مدى معرفته واهتمامه بالموضوع؟ وما هو أثر هذه المعرفة في تفسيره؟ وما الذي جعله متأثّراً بالتبيان وما هو مقدار استفادته منه في مثل هذه المباحث؟

وللإجابة على مثل هذه الأسئلة يمكن القول بأنّ الطبرسي تلمّذ فترة غير قليلة على يد أستاذه الفقيه المفسر الطوسي وكان من الطبيعي أن يقتدي به في علمه وأدبه وأن يستفيد من كتابه التبيان في تفسير القرآن الذي وسعت دائرته المباحث الأدبية واللغوية فحاول لمّ شعثها في إطار جديد وعلى نسق بديع يمهّد للقاريء مراجعته ويبيّن له مقاصده فأخذ من تلك المباحث اللغوية صفوها وترك زوائدها علـــى معرفة ضافية وتجربة كافية وقد أثّر هذا في إتقان تفسيره واستمالة الباحثين إليه. وعليه فإنّ الطبرســـي يثني في مقدمة تفسيره على التبيان لتوسّعه وتبسّطه في العلوم القرآنية قائلاً: «إلا أن أصحابنا، رضي الله عنهم، لم يدونوا في ذلک غير مختصرات، نقلوا فيها ما وصل إليهم في ذلک الأخبار، و لم يعنوا ببســـط المعاني وكشف الأسرار، إلا ما جمعه الشيخ الأجل السعيد، أبو جعفر محمد بن الحسن الطوسي، قدس

الله روحه، من كتاب التبيان ...»[١] فإن وجدنا من النظائر اللغوية في التبيان ما لم نجده في المجمع فذلك من أجل دأب الطبرسي وتأكيده على التلخيص والتحقيق معاً ما لم يمسّ تفسيره بخلل وهو القائل في المقدّمة: «ابتدأت بتأليف كتاب هو في غاية التلخيص والتهذيب، وحسن النظم والترتيب...».[٢]

والذي ينبغي ذكره أنّ منهجية الطبرسي في تفسيره هذا هو كشف دقائق أخرى من فصاحة مفردات القرآن الكريم وبلاغتها بالإضافة إلى أنّ حسن تلخيصه وتهذيبه جعل من كتابه مصدراً يعتدّ به ويعتمد عليه لدى العلماء وإلا فثمّة من تنبّه إلى أهمّية التبيان وقيمته العلمية والأدبية فاعتنى به واختصره لكنّه لم ينجح ذاك النجاح الذي حصل عليه الطبرسي من مثل «ابن ادريس العجلي المتوفى سنة ٥٩٨هـ الذي بلغ من إعجابه به أن لخصه وسمّاه «*مختصر التبيان*»[٣]و كذا غيره، ممّا يدلّ ذلك كلّه على أنّ الطبرسي له منهاج مسدّد وطريقة قويمة لم يكن لها مثيل.

كما **أنّ للبحث أهمية** لا يمكن إنكارها تظهر في قوّة معرفة المفسّر للنظائر والفروق اللغوية لتقيه وترشد باله من الخطأ في التفسير. وأنّ معرفته اللغوية العامة ومعرفة آيات من القرآن الكريم تشتمل على النظائر والدقائق اللغوية من حيث استخدامها. هذا ومن فوائدها جمع ما تفرّق منها في هذا التفسير كمجموعة كاملة مطمورة ذكرها في المصادر القديمة.

وأمّا منهجنا في هذا البحث فينبني أساسه أوّلاً على تعريف ما يخص النظائر وأشكالها ثمّ استخراجها وتبويبها على محاور محدّدة. ثانياً يستمر البحث في بناء جداول ورسوم إحصائية عرضاً لمصطلحات مختلفة وعديدة استخدمت في المجمع في ما يتصل ببحث النظائر وفروقها لتتم المعرفة بها لدى المخاطب.

والطبرسي هذا الذي «عاش بين ٤٦٩– ٥٤٨هـ»،[٤] والذي دفن في «المشهد الرضوي»[٥] وهو «من أجلاء الإمامية {و} نسبته إلى طبرستان»[٦]كـ«مفسّر محقق لغويّ»[٧]، له عدّة كتب في التفسير وغيرها.فمن أهمّها كتاب «مجمع البيان في تفسير القرآن والفرقان» الذي هو محلّ نقاشنا في هذا البحث. والطبرسي في تفسيره هذا يعتمد على عناوين محدّدة رئيسيّة تتكرّر عادة بعد ذكر مجموعة من

[١] الطبرسي، **مجمع البيان**، ٣١/١ (المقدمة)

[٢] الطبرسي، **مجمع البيان**، ٣١/١

[٣] الطوسي، **التبيان**، ١/١

[٤] الطبرسي، **مجمع البيان**، ج١، المقدمة.

[٥] الزركلي، **الأعلام**، ١٤٨/٥.

[٦] المصدر نفسه.

[٧] المصدر نفسه.

الآيات على أسلوب مميّز وفريد يسهّل على القاريء المراجعة لما يحتاج إليه من تلك البحوث، وذلـــك نحو: «القراءة»؛ «الحجة»؛ «الإعراب»؛ «اللغة»؛ «النزول»؛ و«المعنى». والذي يتعلق بدراستنا هذه من بين تلك البحوث هو «اللغة» مع لمحات قصيرة أحياناً إلى بحوثه الأخرى من تفسيره.

وأمّا «اللغة» فهي عادة تنطوي على بيان معاني الكلمات الغريبة للآية وتُرفق بعضها باستشهاد شعريّ ممّا هو غير متصل ببحثنا وقد يدخل في بيان النظير أو النظائر للكلمة المختارة من الآية حسب الحاجة وهو المقصود لدينا. فاستعماله «النظائر» في مثل ما قال الطبرسي: «والمدة، والزمان، والحين نظائر»[1]،حيث أخذ كلمة «المدة» من قوله تعالى: ﴿إِلَى مُدَّتِهِمْ﴾(التوبة/٤) واعتبر لها الأخيرين (الزمان و الحين) نظيرين تقريباً للمعنى. كما أنّه استفاد من كلمة «النظير» غير مرّة في تفسيره نحو ما قال في تفسيره اللغوي عند قوله تعالى: ﴿فَتَلَقَّى آدَمُ﴾،(البقرة/٣٧) «التلقي: نظير التلقن».[2] وهناك مصطلحات أخرى مشابهة للنظائر استعملت في المجمع مثل: شبيه، نظير، متقارب المعنى، متقارب، وعلى معنىً واحد وما إلى ذلك سنوافيكم بها في موضعه.

ويختلف عدد النظائر المذكورة من نظيرين إلى خمسة نظائر. ولهذا قد تشتمل النظائر على كلمتين، مثل: «المسّ واللمس»[3]؛ أوثلاث كلمات، مثل: «الخوف والجزع والفزع»؛[4]أو أربع كلمات، مثـــل: مثل: «الانصراف والاتباع والاقتداء والاحتذاء»؛[5]أوخمس كلمات، مثل: «البطلان والفساد والكذب والزور والبهتان»؛[6]وأمّا النظائر التي تناولها الطبرسي فهي لم تكن في العبارات لتكون نظائر للآيـــات، دأب كثير من المفسّرين الذين دخلوا في المقارنة بين الآيات فجعلوا البعض نظيراً للآخر، بل هي نظائر تقتصر على المفردات سواء ما كان منها في القرآن الكريم أو خارجاً عنه وهذا هو الذي امتاز به المجمع عن التفاسير الأخرى لإفراده بحثاً في علم النظائر وهو علم مستقلّ من العلوم التفسيرية.

وممّا يجدر التنبيه إليه ههنا أنّ «النظائر» المستخدمة في المجمع قد تكون بمعنى الترادف اللغوي وقد تكون بمعنى الاشتراك اللفظي (الوجوه) وقد يتعلق بها موضوع آخر عنوانه التباين (الفروق) في

[1] الطبرسي، **مجمع البيان**، ١١/٥.

[2] المصدر نفسه، ١٧٣/١.

[3] المصدر نفسه، ٢٩٣/١.

[4] المصدر نفسه، ٢٠٢/١

[5] المصدر نفسه، ٢٠٢/١

[6] المصدر نفسه، ٢١١/١

البحوث اللغوية، حيث عُني بكل واحد منها بحثاً وتحليلاً إحصائياً في هذا المختصر مع ذكر ما سبقته من أهم البحوث فيه.

٢. النظائر و«الترادف»

جاءت النظائر في اللغة جمعاً للنظير وقد أورد هذه اللفظة الخليلُ (ت ١٧٥هـ) في كتابه *العين* وقال فيه: «نَظِير الشيء: مثله لأنه إذا نظر إليهما كأنهما سواء في المنظر وفي التأنيث نَظِيرَة، وجمعه نَظَائِر»[١]. وفسّره الأزهري (ت ٣٧٠هـ) بالشبه وقال في كتابه *تهذيب اللغة* في حديث أورده لابن مسعود: «في حديث ابن مسعود: لقد عرفتُ النظائر التي كان رسول اللّه يقوم بها، عشرين سورةً من المفصَّل يعني سُوَر المفصَّل، سميت نظائر لاشتِباه بعضِها ببعض في الطول».[٢] وأضاف فيه الزمخشري (ت ٥٣٨هـ) معنى التقارب فقال في كتابه *أساس البلاغة*: «وهذا الجيش يناظر ألفاً: يقاربه»[٣]. وعليه فإننا نجد عند الطبرسي في المجمع ألفاظاً نحو: مثل، شبيه، نظير، متقارب المعنى، متقارب، وعلى معنىً وما إلى ذلك.

وقد يكون النظير بمعنى الشبيه في المعنى؛ وقد يكون النظير بمعنى الشبيه في اللفظ من الوزن أو الطول، أو الشكل، وغير ذلك؛ فعليه توسّع ابن منظور (ت ٧١١هـ) في تعريفه للنظير في كتابه *لسان العرب* قائلاً: «النظائر جمع النظيرة، وهي المثل والشبه في الأشكال والأخلاق والأفعال والأقوال»[٤] وأمّا وأمّا المقصود من النظائر المطروحة في بحث الترادف فهو المعنى لا اللفظ؛ كما أنّ المقصود من النظائر في بحث الاشتراك هو اللفظ لا المعنى.

إذن يمكن القول بأنّ النظائر المقصود منها في المجمع هو الترادف، إذ الترادف: «هو توالي الألفاظ المختلفة على معنى واحد»[٥]. و لم يستعمل الطبرسي الترادف بهذا المعنى المصطلح المشهور إذ لم يكن الترادف استعماله دارجاً بين المتقدّمين من علماء اللغة والتفسير، فما كان يعبّر عنه هو الذي قال عنه سيبويه بـــ«اختلاف اللفظين والمعنى واحد نحو: ذهب وانطلق»[٦] حيث أفرد في كتابه *الكتاب* باباً تحت

---

[١] الخليل الفراهيدي، **كتاب العين**، ١٥٦/٨.

[٢] الأزهري، **تهذيب اللغة**، ٢٦٦/١٤.

[٣] الزمخشري، **اساس البلاغة**، ص٦٤١

[٤] ابن منظور، **لسان العرب**، ٢١٩/٥.

[٥] انظر: الجرجاني، **التعريفات**، ص٢٥٣؛ والفيروز آبادي، **القاموس المحيط**، ص ١٠٤٦؛ والسيوطي، **المزهر في اللغة**،١/ ٤٠٢.

[٦] سيبويه، **الكتاب**، ٢٤/١

تحت عنوان «اللفظ للمعاني». ومشى عليه المبرد في كتابه *ما اتّفقَ لفظُه واختلف معناه*[١] وابن الدقيقي في الباب الثالث من كتابه *اتفاق المباني*، حيث قال فيه: «ما اختلف لفظه واتفق معناه»[٢]،وغير ذلك مما لا مجال ولا داعي لطرحه هنا[٣]. وفي كتاب *المزهر* للسيوطي لمسات في هذا المعنى[٤] بالإضافة إلى أنّه تناول «معرفة المترادف» في باب مستقلّ من كتابه هذا[٥]. وأوّل من أفرد كتاباً معنوناً بالترادف على المصطلح المصطلح المقصود هو علي بن عيسى الرماني (ت٣٨٤هـ) في كتابه: «الألفاظ المترادفة والمتقاربة معنى»[٦].

وقد يُعبَّر عن الترادف بالنظير (النظائر) أحياناً – وهو معنى أعمّ من الترادف[٧]– كما استعمله ابن ابن مسعود في حديثه عن السور المفصّلة، وكما استعمله الفراهيدي في معجمه اللغوي في معنى الزّعّارة قائلاً: «وليس لها نظائر إلا حمّارة القيظ، و صبّارة الشتاء، و عبّالة البقل»[٨] حيث اكتفى فيه بالإشارة إلى الشبه الوزني الموجود بين الزّعّارة وبين حَمّارة وصبّارة وعبّالة. وفي مثله على الشبه الوزني ما قال ابن دريد (ت ٣٢١هـ): «قد جاءت لها نظائرُ، أعجف و عِجاف، و أبطح و بِطاح، وأجرب وجِراب»[٩] واكثر ابن سيده (ت ٤٥٨هـ) من استعمال النظائر في كتابه *المخصص* في المعاني المتشابهة المتشابهة نحو قوله: «البِرُّ و الصِّلة و الإحسان نظائر»[١٠] وقوله: «التوبة و الإنابة و الإقلاع نظائر في اللغة»[١١] وهكذا نجد المنهاج نفسه عند الزمخشري – المعاصر للطبرسي – في كتابه اللغوي *الفائق* نحو

---

[١] السيوطي، **المزهر**، ٣٠٥/١.

[٢] ابن الدقيقي، **اتفاق المباني**، ص٢٤٣.

[٣] للمزيد راجع المقال الفارسي: قاسم بور، محسن، «**بررسی نمادهای ترادف و تحليل آنها در تفسير مجمع البيان**» أي «دراسة رموز الترادف وتحليلها في تفسير مجمع البيان»، بزوهش نامه قرآن و حديث، صص١٦٤- ١٨٣

[٤] السيوطي، **المزهر**، ٣٠٥/١.

[٥] السيوطي، **المزهر**، ٣١٦/١.

[٦] بلشا بغدادي،٦٨٣/١ نقلاً عن «**بررسی نمادهای ترادف ...**»، ص١٦٥.

[٧] لأنّ الترادف ينحصر في المعاني المتشابهة؛ والنظير قد يكون في المعاني المتشابهة أو في الأوزان، أو الأشكال، أو في الإعراب أو الاشتقاق و ما شابه ذلك.

[٨] الخليل الفراهيدي،**كتاب العين**، ٣٥٢/١.

[٩] ابن دريد، **جمهرة اللغة**، ٤٨٢/١؛ ابن سيده، **المخصص**، ٤/٨.

[١٠] ابن سيده، **المخصص**، ٩٤/١٣.

[١١] المصدر نفسه، ٩٥/١٣.

قوله: «اللَّحْت و اللّتحُ و الحَلْتُ نظائر»[۱] كما أنّ الطوسي في تفسيره *التبيان* تبسّط في بحوثه اللغويّة في في استخدام مصطلح النظائر دون الترادف في المعاني المتماثلة و المتشابهة، والذي ينبغي ذكره أنّ الطبرسي اعتمد في معظم بحوثه اللغويّة عند النظائر على *التبيان* الذي سبقه نحو قرن وذلک من أجل أن صاحب التبيان (أي الطوسي) كان من جهة استاذه الذي تربّى عنده علماً واخلاقاً ومن جهة أخرى أنّ الطبرسي رأى في كتابه التبيان بحراً في العلم والأدب لم يرد فوته فجعله قدوة في تفسيره مع التهذيب والتحقيق. والأمثلة على ذلك كثيرة لكنه يتطلب بحثاً يستقلّ في بابه في المقارنة بين المجمع و التبيان نصفح الذكر عنه ضيقاً للمجال.

والطبرسي بدوره لم يستعمل الترادف على المعنى المصطلح (ما اختلف لفظه واتفق معناه)، وإنّما الذي استخدمه هو النظير وما يشابهه من الألفاظ؛ وأمّا المعنى اللغوي للمترادف فإنّه لم يستعمله في تفسيره إلا في موضعين وبمعنى التلاحق، وذلك عند قوله تعالى: ﴿**عسى أَنْ يَكُونَ رَدِفَ لَكُم**﴾(النمل/۷۲) حيث قال فيه: «قال ابن الأعرابي ردفت و أردفت ولحقت وألحقت **بمعنى** وترادفوا تلاحقوا».[۲] وفي موضع آخر عند قوله تعالى: ﴿**وَ اخْتِلافِ اللَّيْلِ وَ النَّهار**﴾(آل عمران/۱۹۰) يقول فيه: «وجه الدلالة في تعاقب الليل و النهار أن في ترادفهما على مقدار معلوم لا يزيدان عليه ولا ينقصان منه».[۳] فأخذ الترادف في معنى التعاقب تفسيراً «لاختلاف» الليل والنّهار لا نظيراً لهما.

هذا و لم يقتصر الطبرسي في بيانه المفردات المترادفة على تعبيره بـــ «النظير أو النظائر» وإنّما جاء في مواضع أخرى من تفسيره في تعابير مشابهة يراد بها المعنى نفسه كاستعماله «متقارب»؛ أو «متقاربة المعنى» في عدة مواضع يناهز عددها على الأقل ۱۱ مورداً. وذلك نحو «العقل، والنـــهى، والحجـــى، متقاربة المعنى».[٤] وهناك تعابير أخرى استخدمها الطبرسي ليدلي بها بشكل آخر عن النظير (الترادف)، (الترادف)، نحو «بمعنى واحد»؛ «بمعنى»؛ و«واحد» ما يناهز ۱۸٦ مورداً نحو تفسيره اللغوي لكلمة تُبدُون في قوله الكريم: ﴿وَ أَعْلَمُ ما تُبْدُون﴾ (البقرة/۳۳) حيث قال فيه: «والإبداء والإظهار والإعلان بمعنى واحد».[٥] ونحو «الخفة والسهولة بمعنى»،[۱] في تفســـير قولـــه تعـــالى: ﴿الْـــآنَ خَفَّـــفَ اللَّـــهُ

[۱] الزمخشري، **الفائق في غريب الحديث**، ۱۹٥/۳.

[۲] الطبرسي، **مجمع البيان**، ۳٦۱/۷

[۳] المصدر نفسه، ۹۱۰/۲

[٤] المصدر نفسه، ۳۸/٤.

[٥] المصدر نفسه، ٥٦/۱.

عَنْكُم﴾(الأنفال/٦٦) ونحو «الأب والوالد واحد»،[٢] في تفسير قوله تعالى: ﴿أَلْفَيْنا عَلَيْهِ آباءَنا﴾(البقرة/١٧٠)

وبالإضافة إلى ذلك استخدم الطبرسي كلمة «المِثل» أو«الشبيه» تعبيراً عن نظائر الكلمة نحو «الوكز الدفع ... ومثله اللكز واللهز»،[٣] في تفسير قوله تعالى: ﴿فَوَكَزَهُ مُوسى﴾(القصص/١٥) ونحو «البتكة مثل القطعة»،[٤] في قوله تعالى: ﴿فَلَيُبَتِّكُنَّ آذانَ الْأَنْعامِ﴾(النساء/١١٩)

وبعد أن قمنا بإحصاء استخدامِ هذه التعابيرِ المُختلفةِ في كلّ المجمع وجدنا أنّ مصطلح «النظائر أو النظير» المستخدم في هذا التفسير في كلّ المجمع بلغت نسبتُه (٣٩.٤٥٪) وبلغت نسبةُ «متقاربة المعنى» (٢.٥٢٪) وبلغت نسبة استعمال «بمعنى واحد أو بمعنى أو واحد» (٤٢.٦٦٪) و«شبيه» (١.١٤٪) و«مثل» (١٤.٢٢٪) وقد اختصرنا ذلك في الجدول والرسم التاليين:

(١) الجدول الإحصائي للتعابير المختلفة للنظائر (المترادفات) اللغويّة في المجمع:

الألفاظ	العدد	النسبة
النظائر	١٧٢	٣٩.٤٥٪
متقاربة المعاني متقارب	١١	٢.٥٢٪
بمعنى واحد؛ بمعنىً؛واحد	١٨٦	٤٢.٦٦٪
مثل	٦٢	١٤.٢٢٪
شبيه	٥	١.١٤٪
المجموع	**٤٣٦**	**١٠٠٪**

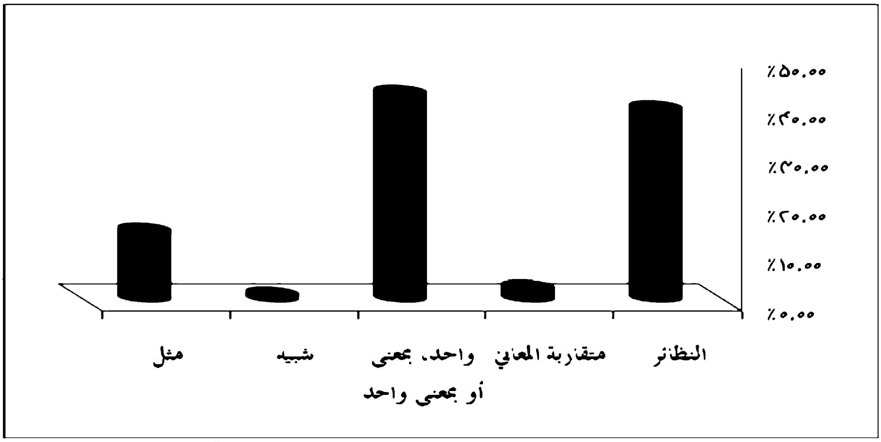
(٢) الرسم الإحصائي للتعابير المختلفة للنظائر (المترادفات) اللغويّة في المجمع:

[١] المصدر نفسه، ٨٥٥/٤.

[٢] المصدر نفسه، ٤٦١/١.

[٣] المصدر نفسه، ٣٨٠/٧.

[٤] المصدر نفسه، ١٧١/٣.



ومما يمكن ملاحظته فيه أنّ الطبرسي مثل أي كاتب آخر لم يكن ملمّاً بما ذكره من النظائر اللغوية في تفسيره – وهذا لا ينتقص من تفسيره من شيء – ولقد رأينا أنّ هناك كلمات أخرى في القرآن الكريم لها نظائر لغوية لم يذكرها الطبرسي أو غفل عنها وذكرها الآخرون وذلك نحو قوله تعالى: «في قُلُوبِهِمْ مَرَضٌ»(البقرة/١٠) حيث قال فيه مثلاً أبو حيان الأندلسي: «المرض والألم والوجع نظائر»،[1] بينما شرحه الطبرسي واكتفى بذكر نقيض له وقال: «المرض العلة في البدن ونقيضه الصحة».[2] أو ذكر الطبرسي نظائر في مجموعة من الكلمات فاتته نظائر أخرى متواجدة في البعض الآخر من الآيات نحو ذكرِه في قوله تعالى: «جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فِراشا»(البقرة/٢٢) بأنّ «الفراش، والمهاد، والبساط نظائر»،[3] ففاتته كلمةُ «القرار» كنظير آخر من قوله تعالى: «جَعَلَ الْأَرْضَ قَرارا»(النمل/٦١) وكذا كلمة «الوطاء»، حيث زادهما أبو حيان الاندلسي قائلاً: «والفراش، والمهاد، والبساط، والقرار، والوطاء نظائر».[4]

حتى أنّ الطبرسي مع أنّه اعتمد في معظم تفسيره على *تفسير التبيان* للشيخ الطوسي، كاعتماده على النظائر اللغويّة، لكنّه نجد من النظائر في *التبيان* ما لم نجده في *المجمع*، إذ إنّ في *التبيان* ما يبلغ ٢٠٩ مورداً من «النظائر» فحسب وفي *المجمع* ١٧٢ مورداً، وذلك نحو ما جاء في التبيان في تفسير قوله تعالى: ﴿بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُو﴾ بأنّ «العداوة، والبراءة، والمباعدة نظائر»[5]. ولم يأت في *المجمع* ونحو ما

[1] أبو حيان الأندلسي، **البحر المحيط**، ١٨١/١.

[2] الطبرسي، **مجمع البيان**، ١٣٥/١.

[3] المصدر نفسه، ١٥٥/١.

[4] أبو حيان الأندلسي، **البحر المحيط**، ٢٣٧/١.

[5] الطوسي، **التبيان**، ١٦٤/١.

جاء في قوله تعالى: ﴿الَّذينَ يَسْتَنْبِطُونَهُ مِنْهُمْ﴾(النساء/٨٣) بأنّ «الاستنباط، والاستخراج، والاستدلال، والاستعلام نظائر».[١] و لم نجد منه أثراً في *المجمع*. وعلى مثاله نرى ما ورد في كتاب *الفروق اللغويّة* لأبي هلال العسكري من النظائر اللغوية ما لم يطرقه الطبرسي في تفسيرها نحو «الإحسان والإفضال»،[٢] «الإحكام والإتقان»،[٣] والاختيار والإيثار».[٤]

ودليل ذلک يعود إلى اهتمام الطبرسي بالتهذيب والتلخيص ما تقتضيه الحاجة في مباحثه التفسيرية من غير الإسهاب والتفصيل بلافائدة حتى إنّه إذا استخدم تعابیر جزئية في أشكال وعبارات مختلفة بدلاً من المصطلح الواحد المعروف لدينا (أي الترادف) فإنّما استخدمها من أجل التدقيق والتطبيق على الواقع لفظاً ومعنى فإنّ «الشبيه» و«المثل» مثلاً لفظان لا يترادفان تماماً وإنّما متقاربان معنىً وعلى مثالهما «متقاربة المعنى» و«على معنى واحد» وأمّا المصطلح الأشمل والأتم من هذه العبارات، والذي كثر استعماله في المجمع، فهو«النظائر»، حيث هو أشمل من «الترادف» كما مرّ ذكره.

٣. النظائر و(الاشتراك)

بعد أن تعرّفنا على النظائر بمعنى الترادف وهو ما اختلف لفظه واتفق معناه فالاشتراك عكسه و«ضدّه»[٥]، وهو «ما اتفق لفظه واختلف معناه»[٦] كما قال عنه سيبويه: «واتفاق اللفظين والمعنى مختلف»[٧]. وهذا المعنى (الاشتراك) داخل في علم الوجوه والنظائر؛ وقد ركز السيوطي على هذا الاشتراك في تعريفه لعلم الوجوه والنظائر في كتابه *الإتقان* قائلا بأنّ «الوجوه[٨] للفظ المُشترك الّذي يستعمل في عدّة معان كلفظ الأمّة[٩]... والنظائرُ [اسم] في اللفظ، والوجوه [اسم] في المعاني».[١٠] وقبله

---

[١] المصدر نفسه، ٣/٣٧٣.

[٢]. ابو هلال العسكري، **الفروق اللغويّة**، ص١٦٢.

[٣]. المصدر نفسه،ص١٧٥.

[٤]. المصدر نفسه، ص١٠١.

[٥] الجرجاني، **التعريفات**، ١/٢٥٣.

[٦] كتاب للمبرد تحت هذا العنوان، ذكره السيوطي في **المزهر**، ١/٣٠٥.

[٧] وضرب له هذا المثال: «وجدت عليه من الموجدة، ووجدت إذا أردت وجدان الضّالة وأشباه هذا كثير». سيبويه، **الكتاب**، ص٥

[٨]. قال السيوطي أنّه أفرد في هذا الفن كتاباً سمّاه «**مُعترك الأقران في مشترك القرآن**».(السيوطي، **الإتقان**، ١/٤٠٩)

[٩]. واستخرجنا لفظَ الأُمّة ووجدناها على ثلاثة معاني منها: الملّة (بقرة/١٤٣)و الطريقة (زخرف/٢٣)و المدّة (يوسف/٤٥).

[١٠]. السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، ٢/١٤٤.

وقبله نرى ابن الجوزي حيث قام بهذا التعريف لأوّل مرّة[١] في كتابه *نزهة الأعين* حيث قال فيه: «واعلم أن معنى الوجوه والنظائر: أن تكون الكلمة الواحدة قد ذكرت في مواضع من القرآن الكريم على لفظ واحد وحركة واحدة، وأريد بكل مكان معنى للكلمة غير معناها في المكان الآخر، وتفسير كل كلمة بمعنى يناسبها غير معنى الكلمة الأخرى، هذا ما يسمى «الوجوه». أما النظائر: فهو اسم للألفاظ، وعلى هذا تكون الوجوه اسماً للمعاني...».[٢]

والذي نراه في المجمع للطبرسي أنّه إذا استعمل النظائر لبعض المفردات فالمقصود منه هو التشابه أو التقارب في المعنى كما صرح به غير مرّة في تفسيره، وسبق ذكره في باب الترادف، فعنده النظائر تعني الترادف، والترادف يعني ما اختلف لفظه واتفق معناه. وأمّا إذا كان ممّا يتفق لفظه ويختلف معناه فالتعبير عنه في المجمع ينحصر على الوجوه من دون ذكرٍ للنظائر، وبعبارة أخرى أنّه بخلاف أسلافه من مثل مقاتل، والترمذي وغيرهما لم يستعمل الوجوه والنظائر معاً و لم يستعمل النظائر في ما يعني الاشتراك وإنّما استعمل الوجوه فحسب ما يعني الاشتراك، والاشتراك يعني ما اتفق لفظه واختلف معناه.

واستعمال الوجوه من غير النظائر لم يكن غير مسبوق لديه فإنّ أوّل من طرح موضوع الوجوه وأهمّيته في التفسير هو النبيّ (ص) وذلك في حديث له قال فيه: «لا يكون الرجل فقيهاً كلّ الفقه حتى يرى للقرآن وجوهاً كثيرة»[٣]. وجاء مثل ذلك في كلام علي بن أبي طالب (ع) حيث قال من كلام له: «إنّ القرآن حمّال ذو وجوه»[٤]. وأوّل كتاب انتهج نهج الوجوه والنظائر معاً في التفسير – على ما لمح إليه السيوطي[٥]– هو كتاب لمقاتل بن سليمان (ت١٥٠ هـ) باسم «الوجوه والنظائر في القرآن»[٦]، «وقد نقل الزركشي فى البرهان، والسيوطي فى الإتقان، كثيرا من هذا الكتاب أو ممن نقل منه، واستفاد به أكثر المؤلفين فى علوم القرآن بعد مقاتل»[٧]. وقد أحصي عدد ألفاظ المفسّرة بالوجوه في هذا الكتاب فبلغ في نسخة١٣٠ لفظة، و في أخرى ١٨٥ لفظة.[٨] وهناك عدّة كتب أخرى- بعد

[١] راجع: **مجلة البحوث الإسلامية**، ١٧٠/٢٧.

[٢] ابن الجوزي، **نزهة الأعين النواظر في علم الوجوه والنظائر**، ص٨٣.

[٣] السيوطي، **الإتقان**، ٤٠٩/١.

[٤] المجلسي، **بحار الأنوار**، ٢٣٥/٢.

[٥] السيوطي، **الإتقان**، ٤٠٩/١. قال فيه: «وذكر مقاتل فى صدر كتابه حديثا مرفوعا (لا يكون الرجل فقيها ...)»

[٦] **تفسير مقاتل بن سليمان**، ٧٢/٥ .

[٧] **المصدر نفسه**، ٦٩/٥.

[٨] راجع المقال الفارسي: بل نويا، **از وجوه و نظائر مقاتل بن سليمان و حكيم ترمذى تا تفسير امام جعفر صادق**

كتاب مقاتل- طبعت في مجال الوجوه والنظائر، نذكرها اختصاراً حسب الجدول التالي لنخلص منه إلى ما بلغه المجمع في عدد الوجوه:

(٣)الجدول الإحصائي للألفاظ المفسَّرة لها بالوجوه في الكتب المطبوعة حسب الترتيب الزمني إلى القرن التاسع:

عنوان الكتاب	المؤلف	عدد الالفاظ
الوجوه والنظائر في القرآن الكريم	مقاتل بن سليمان(ت ١٥٠هـ)	١٨٥ لفظة
الوجوه والنظائر في القرآن الكريم	هارون بن موسى (ت نحو	٢٠٨ لفظة
التصاريف (تفسير القرآن ممّا اشتبهت	يحيى بن سلام (ت	١١٥ لفظة
تحصيل نظائر القرآن	الحكيم الترمذي (ت نحو	٨١ لفظة
إصلاح الوجوه والنظائر في القرآن الكريم	ابن الدامغاني (ت ٤٧٨ هـ)	٥٢٣ لفظة
نزهة الأعين النواظر في الوجوه والنظائر	ابن الجوزي (ت ٥٩٧هـ)	٣٢٤ لفظة
وجوه قرآن	حبيش التفليسي (ت ٦٢٩هـ)	٢٧٨ لفظة
كشف السرائر في معنى الوجوه والأشباه	ابن العماد المصري (٨٨٧ه	١١١ لفظة
معترك الأقران في مشترك القرآن	السيوطي (ت٩١٠هـ)	١٠٦ لفظة

وأمّا كتاب «*مجمع البيان في تفسير القرآن*» للطبرسي الذي لم يكن موضع دراسة إحصائية لعدد الوجوه في الجدول المذكور أعلاه فإنّه أولاً: امتاز في الوجوه اللغوية عن غيره من الكتب التي مضى ذكرها بأنّه كتاب تفسير في مجموعة من المجلدات قام فيه بتفسير الألفاظ والآيات على أساس البحوث المختلفة من غير تخصيص كتاب في علم الوجوه والنظائر، في حين أنّنا نرى مثل مقاتل بن سليمان أفرد كتاباً خصصه في علم الوجوه والنظائر، من غير كتابه التفسيرى المشهور *بتفسير مقاتل بن سليمان*،كما نجد نحو ذلك للسيوطي من كتاب تفسير اسمه *الدر المنثور في تفسير المأثور* من غير كتابه الذي خصصه بهذا العلم تحت عنوان *مقترن الأقران في مشترك القرآن*. ثانياً إنّ الوجوه التي قمنا بدراستها إحصائياً لم تنحصر في بحث «اللغة» للمجمع وإنّما هي مدروسة ضمن البحوث التفسيرية المختلفة من الإعراب واللغة والقراءة والمعنى ونظم الآيات نأتي بأمثلة منها وشواهد من النص في أدناه:

أ.الوجوه في بحث «اللغة»: هناك وجوه كثيرة لغوية ذكرها الطبرسي في بحث «اللغة» من تفسيره

(ع)، **معارف**، صص ٦٠ -١١٥.

وذلك نحو بيانه في تفسير «الصاعقة» عند قوله تعالى: ﴿فَأَخَذَتْكُمُ الصَّاعِقَةُ﴾ (البقرة/٥٥) حيث قال فيه: «الصاعقةُ على ثلاثة أوجه: (أحدها) نارٌ تسقط من السماء... (والثاني) المـوت.... و(الثالـث) العذاب...»[١]. ونحو قوله في تفسير «الأمّة» لقوله تعالى: ﴿وَ لْتَكُنْ مِنْكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الْخَيْرِ﴾ (آل عمران/١٠٤) بأنها «تستعمل على ثمانية أوجه منها الجماعة ومنها اتباع الأنبيـاء لاجتمـاعهم علـى مقصد واحد ومنها القدوة لأنّه يأتّم به الجماعة ومنها الدين والملة، ... ومنها الحين و الزمان،... ومنها القامة... ومنها النعمة ومنها الأمة بمعنى الأم»[٢]. ونحو ما رواه عن علي بن موسى الرضا (ع) في تفسير قوله تعالى: ﴿فَإِذا قَضَيْتُمْ مَناسِكَكُمْ﴾ (البقرة/٢٠٠) بأنّ «القضاء على عشرة أوجه.... إلخ».[٣]

ب. **الوجوه في بحث «المعنى»**: وذلك نحو تفسيره للتفريق من قوله تعالى: ﴿ما يُفَرِّقُونَ بِهِ بَـيْنَ الْمَرْءِ وَ زَوْجِهِ﴾ (البقرة/١٠٢) قال الطبرسي: «فيه وجوه (أحدها) أنهم يوجـدون أحـدهما علـى صاحبه ويبغّضونه إليه فيؤدّي ذلك إلى الفرقة عن قتادة. (وثانيها) أنّه يغوون أحد الزوجين ويحملونـه على الكفر والشرك بالله تعالى فيكون بذلك قد فارق زوجة الآخر المؤمن المقيم على دينه فيفرق بينهما اختلاف النحلة وتباين الملة.(وثالثها) أنهم يسعون بين الزوجين بالنميمة والوشاية حتى يؤول أمرهما إلى الفرقة والمباينة»[٤].

ت. الوجوه في بحث «الإعراب»: يناقش الطبرسي أحياناً الوجوه المختلفـة لإعـراب بعـض الكلمات إذا اقتضت الضرورة خاصّة إذا كان لها التأثير في تقويم الآراء وتفسير الآيات، نـذكر منـها على سبيل الإلماع ما قاله الطبرسي في الوجوه المتعددة لمعنى «مِن» عند قوله تعالى ﴿فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِـنْ مِثْلِهِ...﴾، (البقرة/٢٣): «مِن يقع على أربعة أوجه: (أحدها) أن يكون بمعنى ابتداء الشيء من مكـان ما كقولك خرجت من البصرة. (وثانيها) بمعنى التبعيض كقولك أخذت من الطعام قفيزا. (وثالثهـا) بمعنى التبيين كقوله تعالى ﴿فَاجْتَنِبُوا الرِّجْسَ مِنَ الْأَوْثانِ﴾ وهي في التبيين تخصص الجملة التي قبلها كما أنها في التبعيض تخصص الجملة التي بعدها (ورابعها) أن تقع مزيدة نحو «ما جاءني من رجل» فإذا قـد عرفت هذا فقوله تعالى: ﴿مِنْ مِثْلِهِ﴾ قال بعضهم أن من بمعنى التبعيض وتقديره فأتوا ببعض ما هو مثل له وهو سورة وقيل هو لتبيين الصفة وقيل أن من مزيدة لقوله في موضع آخر ﴿بِسُورَةٍ مِثْلِهِ﴾ أي مثـل

---

[١] الطبرسي، **مجمعُ البيان**،١/٢٤٠.

[٢] المصدر نفسه، ٢/٨٠٦

[٣] المصدر نفسه، ١/٣٦٢

[٤] المصدر نفسه، ١/٣٤٠.

هذا القرآن وتعود الهاء في مثله إلى ما من قوله ﴿مِمَّا نَزَّلْنا عَلى عَبْدِنا﴾ في الأقوال الثلاثة وقيل أن من بمعنى ابتداء الغاية والهاء من مثله يعود إلى عبدنا فيكون معناه بسورة من رجل مثله والأول أقوى لما نذكره بعد»[1].

ث. **الوجوه في بحث «القراءة» و«الحجّة»**: إذا كان هنالك اختلاف في قراءة بعض الآيات فأوّل عنوان مبحث يطرحه الطبرسي بعد ذكر الآية هو «القراءة» ثمّ يأتي في إثبات القراءات المختلفة أو صحتها بتوجيه المعاني المناسبة لها في مبحث «الحجة» فمن ذلك قوله تعالى: ﴿وَ فَوْقَ كُلِّ ذي عِلْمٍ عَليمٌ﴾ (يوسف/٧٦) حيث قال فيه: «وفي الشواذ قراءة ابن مسعود فوق كل ذي عالم عليم».[2] ثمّ ذكر في باب «الحجة» توجيه ابن جني لهذه القراءة الشاذة بذكر الوجوه المختلفة لها ليصحّ المعنى: «قال ابن جني إن قراءة من قرأ و فوق كل ذي عالم عليم يحتمل ثلاثة أوجه: أحدها: أن يكون من باب إضافة المسمى إلى الاسم أي و فوق كل شخص يسمى عالما أو يقال له عالم عليم ... والوجه الثاني: أن يكون «عالم» مصدراً كالباطل وغيره والثالث: أن يكون على مذهب من اعتقد زيادة ذي فكأنه قال: وفوق كل عالم عليم».[3]

ج. **الوجوه في بحث «النظم»**: قد يطرق الطبرسي أحياناً موضوع نظم الآيات وسبب اتصال بعضها ببعض وذلك في آخر بحوثه التفسيرية للآية وقد يجد هناك أكثر من سبب أو وجه لاتصال الآية بما قبلها، أحصيناه في الجدول وذلك مثل قوله تعالى: ﴿لِلَّهِ ما فِي السَّماواتِ وَ ما فِي الْأَرْضِ وَ إِنْ تُبْدُوا ما فِي أَنْفُسِكُمْ... وَ اللَّهُ عَلى كُلِّ شَيْءٍ قَديرٌ﴾ (البقرة/٢٨٤) حيث يقول: «ذكر في كيفية اتصال هذه الآية بما قبلها وجوه (أحدها) أنه لما فرغ من بيان الشرائع ختم السورة بالتوحيد و الموعظة و الإقرار بالجزاء (والثاني) أنه لما قال والله بكل شيء عليم اتبعه بأنه لا يخفى عليه شيء لأن له ملك السموات والأرض عن أبي مسلم (والثالث) أنه لما أمر بهذه الوثائق بين أنه إنما يعتد بها لأمر يرجع إلى المكلفين لا لأمر يرجع إليه فإن له ما في السموات وما في الأرض»[4].

قد أحصينا هذه الوجوه كلاًّ في بابه والنتيجة نذكرها حسب الجدول والرسم التاليين:

(٤) الجدول الإحصائي للألفاظ المفسَّرة لها بالوجوه في البحوث المختلفة للمجمع:

[1] المصدر نفسه، ١٥٧/١.

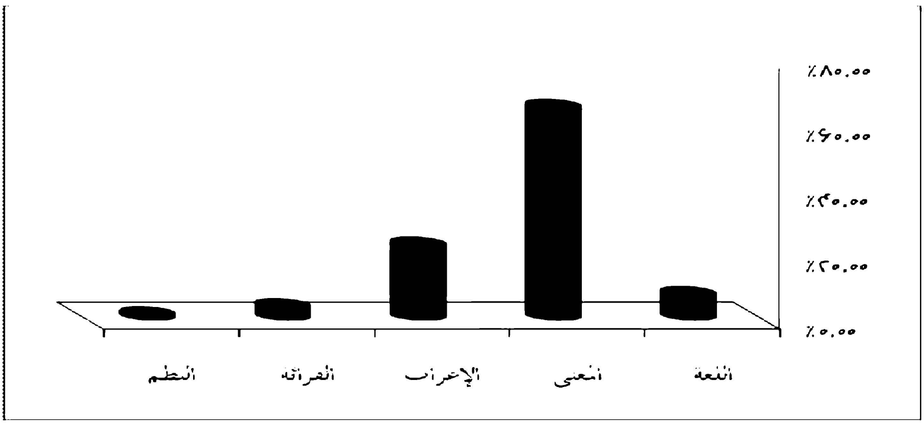
[2] المصدر نفسه، ٣٨٢/٥.

[3] المصدر نفسه، ٣٨٣/٥.

[4] المصدر نفسه، ٦٨٨/٢.

الوجــــــوه	عدد	النســــبة
في «اللغــــــة»	٧١	٪٧.٤٨
في «المعنــــــى»	٦١٦	٪٦٤.٩١
في «الإعـــــراب»	٢١٥	٪٢٢.٦٥
في «القــــراءة»	٣٥	٪٣.٦٩
في «نظم الآيات»	١٢	٪١.٢٦
المجمـــــــوع	**٩٤٩**	**٪١٠٠**

(٥) الرسم الإحصائي للألفاظ المفسَّرة لها بالوجوه في البحوث المختلفة للمجمع:



وكما يبدو من الجدول أنّ الوجوه المدروسة في المجمع على غير ما نجد في الكتب الأخرى تتســع حوزتها اللغوية وتدخل أكثرها في تفسير سياق الآيات ومفاهيمها وأنّ لها بابــاً موسّــعاً في مبحــث «الإعراب» من غير القرائة والنظم فكأنّما الإعراب لديه بتنسيقه الخاص وتهذيبه مع ما فيه من وجــوه المعاني المختلفة المحتملة يلعب دوراً مهما للغاية في تفسير الآيات ممّا أعوزته التفاسير الأخــرى في هــذا المضمار.

ع. النظائر و«التباين»

عندما تحدثنا عن النظائر بمعنى الترادف، هناك يطرح سؤال بأنّ هذا الترادف ناقص أو تامّ؟ وبعبارة أخرى، هل المترادفان يتطابقان من كل وجهٍ (الترادف التامّ)؟ أم هناك اختلافات جزئيّة في بعض المعانى (الترادف الناقص)؟يطرح السيوطي في كتابه *المزهر* مسألة الترادف والتباين، ويعرّفه عن

الإمام فخر الدين بأنّ الترادف: «هو الألفاظ المفردةُ الدالة على شيء واحد باعتبارٍ واحد»[١] ثمّ يذكر مثالاً عن السيف والصارم كمترادفين بينهما تباين من أجل عدم وحدة الاعتبار الملحوظة في التعريف فيقول: «فإنهما دَلاً على شيءٍ واحد لكن باعتبارين: أحدهما على الذات والآخر على الصّفة»[٢]فعليه من ذهب إلى أنّ «كلّ ما يُظن من المترادفات فهو من المتباينات التي تتباينُ بالصفات كما في الإنسان والبشر فإن الأول موضوع له باعتبار النسيان أو باعتبار أنه يُؤْنس والثاني باعتبار أنه بادي البشرة»[٣].

ومنع الترادف والأخذ به أو تقييد حدوثه بشروط للحدّ من توسعته، فهي آراء مختلفة لدى أهل العلم لكلّ منهم أدلّته وبراهينه ذكرت في بعض الكتب فلا نعاودها[٤]، ولكن نكتفي هنا بما خلص منها السيوطي إلى النتيجة الحاصلة بأنّ «من جَعَلها مترادفةً نظر إلى اتحاد دلالتها على الذات ومن يمنع ينظر إلى اختصاص بعضها بمزيد معنى فهي تُشْبه المترادفة في الذات والمتباينة في الصفات»[٥]كما أنّه «موقف أبي هلال [كموقف الطبرسي في المجمع] أنّه لا يوسّع من دائرة الترادف التامّ أمّا الترادف الجزئى فلا يمنعه بحال».[٦]

وقد كتبت في منع الترادف التام وبيان الفروق اللغويّة عدّة كتب، نذكر منها كتابا للحكيم الترمذي (ت ٣٢٠ هـــ) عنوانه *الفروق ومنع الترادف* تناول فيه ١٦٤ زوجاً من الكلمات المترادفة على المصطلح المعروف،[٧] يفرق فيه بين المداراة والمداهنة، والمحاجة والمجادلة، والمناظرة والمغالبة، والانتصار والانتقام، الخ، وهو فريد في بابه.[٨] وكذا كتاب *الفروق اللغويّة* لأبي هلال العسكري، حيث حيث فيه الفروق ما يناهز ٩٣٨ مورداً لكل مجموعة كلمتين.[٩]

وأمّا الطبرسي فهو- كما يبدو- يذكرُ النظائر اللغوية في كثير من الأحيان من غـــير أن ينـــاقش وجوه الافتراق بينها، وعليه فإنّ الفروق التي ينوّه بها الطبرسي في بحث «اللغة» للتمييز بـــين النظـــائر،

---

[١] السيوطي، **المزهر**، ٣١٦/١.

[٢] المصدر نفسه، ٣١٦/١.

[٣] المصدر نفسه، ٣١٧/١.

[٤] للمزيد راجع: الجرجاني، **التعريفات**،٧٧/١؛ ابن الدمشقي، **اللطائف في اللغة**، ص١٧-٢٠.

[٥] السيوطي، **المزهر**، ٣١٨/١.

[٦] ابن الدمشقي، **اللطائف في اللغة**، ص١٩.

[٧] راجع المقال الفارسي: «**از وجوه و نظائر... تا تفسير امام صادق** (ع)»، معارف، ص ٦٥.

[٨] الزركلي، **الأعلام**، ٢٧٢/٦.

[٩] أبو هلال العسكري، **الفروق اللغوية**، ص٥٨٢.

قليل عددها بالنسبة إلى النظائر التي يذكرها فيها، فالنظائر مع اشكالها المختلفة نحو «متقاربة المعنى، على معنى واحد، مثل، شبيه و...» إذا بلغ عددها حوالي ٤٣٦، فإنّ الفروق لم يكد يتجاوز عددها ١٣٦ موضعاً من المجمع. وهذا بغض النظر عن المواضع التي لم يصرّح فيها الطبرسي بلفظة «الفرق» في المجمع فإنّها غير محسوبة في هذه الإحصائية فمثلاً عند قوله تعالى: ﴿إلى مُدَّتِهِم﴾ (التوبة/٤)يقول: «والمدة، والزمان، والحين نظائر»،[1] و لم يذكر التفاوت بينها بلفظ«الفرق» ليندرج ضمن الإحصاء وإنّما اكتفى في هذا الموضع بالإبانة عن معنى «المدّة»، قائلاً: «وأصله من مددت الشيء مداً فكأنّه زمان طويل الفسحة»[2]، ثمّ تناول الكلمة الثالثة (الحين) في موضع آخر من تفسيره عند قوله تعالى: ﴿مَتاعٌ إلى حِينٍ﴾ (الأعراف/٢٧) ليبيّن التفاوت بينها وبين كلمتي المدة والزمان من غير التصريح بلفظة «الفرق»، قائلاً: «والحين في غير هذا الموضع ستة أشهر، يدل عليها قوله تعالى: ﴿تُؤْتِي أُكُلَها كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّها﴾، والحين يصلح للأوقات كلها، إلا أنّه في الاستعمال في الكثير منها أكثر»[3].كما أكثر»[3].كما أنّه قد يدخل في بيان الفرق بين النظيرين ببيان ضدهما، في نحو الفرق بين الرضا والمحبة وهما نظيران، فيقول: «وإنما يظهر الفرق بضدّيهما. فالمحبة ضدّها البغض. والرضا ضدّها السخط»[4].وهذا يدلّ على أنّه تناول الفروق في مواضع عديدة من تفسيره ببيان المعاني كلاًّ على حدة من دون تحديد عنوان لها. إذاً يمكن القول بأنّ الفروق اللغوية في المجمع لها فسحة من البيان لا تلتمّ في هذه الإحصائية وبحاجة إلى من يتعمّق في دراستها وجمعها بين الدفّتين.

وممّا تجدر الإشارة إليه التنبيه أنّ الطبرسي لم يقتصر على التنويه بالفروق في بحث «اللغة» تحديداً للتمييز بين النظائر وإنّما له متّسع من البيان للفروق في بحث «الإعراب»، و«المعنى» من تفسيره وعليه فإنّ الفروق[5] المستخرجة من المجمع في مقالنا هذا على ثلاثة أقسام نأتي بها بذكر شواهد وأمثلة لها على على سبيل الإشارة وهي:

أ. **الفروق في بحث «اللغة»**:من المواضع الّتي أشار فيها الطبرسي إلى الفُروق الموجودة بين النظائر اللغوية نستطيع أن نُشيرَ إلى قوله: «اللبس والتغطية والتعمية نظائر» عند تفسير قوله تعالى: ﴿وَ لا

---

[1] الطبرسي، مجمع البيان، ٥/١١.

[2] المصدر نفسه.

[3] المصدر نفسه، ١/١٧١.

[4] المصدر نفسه، ١/٤٢٠.

[5] وكان المنهج في استخراج هذه الفروق على أساس البحث عن كلّ ما ورد في المجمع بلفظِ «الفروق» ومُشتقّاته كـ «الفرق»، «فرقه»، «فرقها»، «فرقهما»، «الفروق»، و غير ذلك ممّا له صلة بهذا الموضوع.

تَلْبِسُوا الْحَقَّ بِالْباطِلِ﴾(البقرة/٤٢) قال فيه: «والفرق بين التغطية والتعمية أن التغطية تكون بالزيادة و التعمية قد تكون بالنقصان والزيادة»[١] وكما قال: «الذنب و الجرم بمعنى واحد و الفرق بينهما أن الذنب الاتباع فهو مما يتبع عليه العبد من قبيح عمله كالتبعة و الجرم أصله القطع فهو القبيح الذي ينقطع به عن الواجب»[٢]. وقوله: « والهمزة واللمزة بمعنى و قد قيل بينهما فرق ...»[٣].

ب. **الفروق في بحث «المعنى»**: وذلك مثل قوله تعالى: ﴿وَ الَّتِي لَمْ تَمُتْ فِي مَنامِها﴾(الزمر/٤٢) حيث قال فيه: «فالفرق بين قبض النوم وقبض الموت أن قبض النوم يضاد اليقظة وقبض الموت يضاد الحياة وقبض النوم يكون الروح معه في البدن وقبض الموت يخرج الروح معه من البدن...»[٤]. ونحو قوله: «فرق قوم بين الفقير و المحروم بأنه قد يحرمه الناس بترك الإعطاء و قد يحرم نفسه بترك السؤال فإذا سأل لا يكون ممن حرم نفسه بترك السؤال و إنما حرمه الغير و إذا لم يسأل فقد حرم نفسه و لم يحرمه الناس»[٥]. ونحو قوله: «الفرق بين الإسرار والإخفاء أن الإخفاء أعم لأنه قد يخفي شخصه ويخفي ويخفي المعنى في نفسه والأسرار يكون في المعنى دون الشخص ...»[٦].

ت. الفروق في بحث «الإعراب»: يطرق الطبرسي أحياناً فروقاً اشتقاقيّة أو نحويّة أو صرفيّة في مواضع قليلة من بحثه في «الإعراب» لا يتجاوز عددها ١٣ موضعاً، فمن ذلك ما ذكر من الفرق بين الحرفين نحو « لم ولمّا»[٧]؛«لام القسم ولام الابتداء»[٨]؛ أو الإسمين نحو «بلى ونعم»[٩]؛ «مهما وما»[١٠]؛ أو أو الفعلين المشتركين لفظاً والمختلفين تعدياً بالحرف نحو «وسوس إليه ووسوس له»[١١]؛ «آمنتم به

[١] الطبرسي، **مجمع البيان**، ٢١١/١.
[٢] المصدر نفسه، ٧١٣/٢
[٣] المصدر نفسه، ٨١٧/١٠.
[٤] المصدر نفسه، ٧٨١/٨.
[٥] المصدر نفسه، ٢٣٥/٩.
[٦] المصدر نفسه، ٤٤٨/١٠.
[٧] المصدر نفسه، ٨٤٦/٢.
[٨] المصدر نفسه، ٨٦٦/٢.
[٩] المصدر نفسه، ٧٧٧/٢.
[١٠] المصدر نفسه، ٧٢٠/٤.
[١١] المصدر نفسه، ٦٢٦/٤.

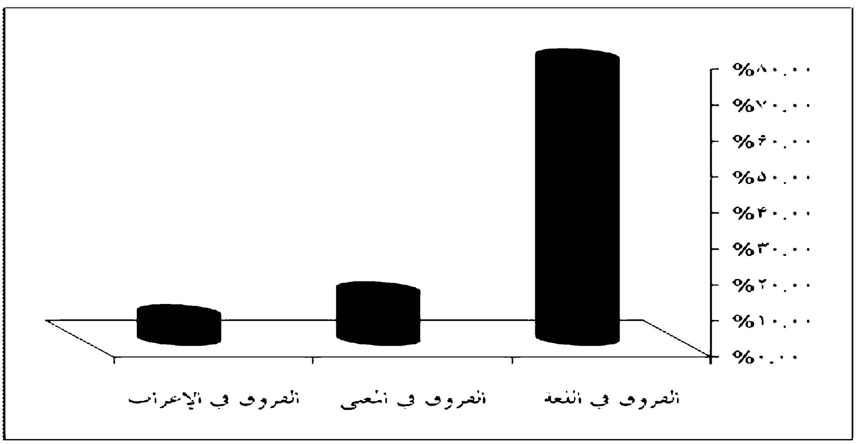
وآمنتم له»[١]؛ وما إلى ذلك. وهذه الفروق المطروحة في بحث «الإعراب» تشتمل عادة على النظائر اللغوية من باب الترادف الناقص ولا الاشتراك اللفظي بالمعنى المصطلح للوجوه والنظائر كما أنّه يشير إلى تقارب المعنى في بحثه من «الإعراب» عند بيانه الفرق بين «تأمنه بقنطار و[تأمنه] على قنطار» قائلاً «أنّ معنى الباء إلصاق الأمانة ومعنى على استعلاء الأمانة وهما يتعاقبان في هذا الموضع لتقارب المعنى كما تقول مررت به و مررت عليه»[٢].

وأمّا الإحصائيّة التي قمنا بها في دراستنا لأنواع الفروق في المباحث الثلاث المسبوق ذكرها فإنّها تنمّ عن نسبة مئويّة طفيفة للفروق في «الإعراب» و«المعنى» ثمّ الفروق في «اللغة» نوضحها على الجدول والرسم التاليين:

(٦) الجدول الإحصائي للفروق اللغويّة والمعنويّة والإعرابيّة في المجمع:

الفروق	العدد	النسبة المئوية
في «اللغة»	١٣٦	٧٨.٦١٪
في «المعنى»	٢٤	١٣.٨٧٪
في«الإعراب»	١٣	٧.٥٢٪
المجموع	**١٧٣**	**١٠٠٪**

(٧) الرسمُ الإحصائيّ للفروق اللغويّة والمعنويّة والإعرابيّة في المجمع:



---

[١] المصدر نفسه، ٣٣/٧.

[٢] المصدر نفسه، ٧٧٦/٢.

فالذي ينبغي ذكره هنا أنّ الفروق في المجمع بحاجة إلى دراسة مستقلّة للاستخراج فإنها بالإضافة إلى تكاثفها في المجمع متميزة بمتفرّعات موضوعية غير مسبوقة لدى الآخرين وقد طوي الذكر عنها كسائر المباحث في الوجوه والنظائر لعدم خوض الباحثين فيها.

٥. الخاتمة

إن أهمّ ما وصلنا إليه من النتائج يمكن تلخيصها في الموارد التالية:

١. إنّ النظائر المستخدمة في المجمع لم تكن بمعنى الاشتراك اللفظي وإنّما هي تعني الترادف، والترادف هو ما اختلف لفظه واتفق معناه. كما أنّه لم يستعمل النظائر بمعنى الوجوه (الاشتراك اللفظي) و لم يستعملها مع الوجوه كبعض أسلافه وإنّما استخدم اصطلاح الوجوه فحسب وذلك هو المراد بالاشتراك اللفظي أي ما اتفق لفظه واختلف معناه.

٢. إنّ الطبرسي لم يستخدم الترادف بالمعنى المصطلح المعروف وإنما استفاد من لفظة «النظائر» لبيان الترادف بين الكلمات كما أنّه لم يحصر نفسه في اختيار لفظ واحد كالنظائر وإنّما استعمل ألفاظ مختلفة تشابهها في المقصود نحو «متقاربة المعنى»، «شبيه»، «مثل»، «على معنى واحد» وغيرها. وقد أصاب في انتهاجه لاستخدام مثل هذه التعابير الجزئية والدقيقة بدلاً من مصطلح واحد – أي الترادف- جاء متأخّراً إذ المعنى في هذه الألفاظ المختلفة لم يكن متفقاً من جميع الجهات والصفات حتى نذهب فيه إلى الترادف التام – وهو مصطلح اليوم – وإنّما فيه تقارب أو تشابه أو تماثل على الأدقّ.

٣. تأثّر الطبرسي في تفسيره بالتبيان لتلمّذه على يد صاحبه ولما وجد فيه من السعة في المعاني الأدبية واللغوية وكشف الأسرار ما لم يجد مثله في التفاسير الأخرى بعهده وقبل زمانه فاقتدى به بترتيب وتهذيب ونسق جديد يقع من القلوب السليمة الموقع المرضي. وقد تفادى في تفسيره المجمع ما خلط فيه التبيان وأثّر ذلك في قوة بيانه واستحكام كتابه.

٤. للطبرسي في تفسيره اعتماد كثير في بيان النظائر اللغوية على ما جاء قبله في *التبيان* للطوسي حيث نجد ما جاء من النظائر في التبيان يكون أكثر بالنسبة إلى ما جاء منها في المجمع مع أنّه لم يأت بها عن جميعها في كتابه، كما أنّ المقارنة بين المجمع والتبيان من حيث تطابق المباحث اللغوية ومدى سعتها تتطلّب دراسة مستقلّة تركناها في هذا البحث.

٥. إنّ *المجمع* بما فيه من الدقة والسعة ونظم في البحوث اللغوية خاصة بالمقارنة بينه وبين المؤلّفات الأخرى في مجال الوجوه والنظائر والفروق، هو مصدر أو معجم لغويّ هامّ إلى جانب

المعاجم اللغوية الأخرى قبل اعتباره من أهمّ الكتب التفسيرية القديمة. هذا و لم تكن التفاسير الموجودة قبل المجمع وبعده أو في عهده من غير التبيان تشتمل على هذه البحوث بهذا النمط ليمكن المقارنة بينها وبين المجمع.

٦. امتاز المجمع في الوجوه اللغوية عن غيره من الكتب بأنّه كتاب تفسير في مجموعة من المجلدات قام فيه بتفسير الألفاظ والآيات على أساس البحوث المختلفة من غير تخصيص كتاب في علم الوجوه والنظائر وأنّ هذه الوجوه لم تنحصر في بحث «اللغة» وإنّما هي مدروسة ضمن البحوث التفسيرية المختلفة من الإعراب واللغة والقراءة والمعنى ونظم الآيات.

٧. إنّ الطبرسي مع أنّه كان منفرداً وأوّل شخصيّة إسلاميّة من بين المفسّرين والكتّاب في استخدام النظائر بمعنى الترادف والوجوه بمعنى الاشتراك لكنّه لم يكن غير مسبوق في استعمال الوجوه من غير النظائر فإنّ أوّل شخصيّة إسلاميّة طرحت الوجوه وأهمّيّتها في التفسير هو النبيّ (ص) وثاني شخصيّة إسلاميّة أكد عليها هو عليّ بن أبي طالب(ع).

٨. إنّ الوجوه المدروسة في المجمع على غير ما نجد في الكتب الأخرى تتسع حوزتها اللغوية وتدخل أكثرها في تفسير سياق الآيات ومفاهيمها وأنّ لها باباً موسّعاً في مبحث «الإعراب» فكأنّما الإعراب لديه بتنسيقه الخاص وتهذيبه مع ما فيه من وجوه المعاني المختلفة المحتملة يحظى دوراً يعتدّ به للغاية في تفسير الآيات ممّا أعوزته التفاسير الأخرى في هذا المضمار.

٩. لم نجد في المجمع عمقاً في بيان الفروق للكلمات المترادفة (النظائر) أو المشتركة لفظاً والمختلفة معنىً (الوجوه) لكن فيه لمسات أشرنا إلى بعضها عرضاً على الرسم الإحصائي.

١٠. -إنّ الطبرسي مع أنّه خاض التهذيب والترتيب والتحقيق لما اغترفه من التبيان لكنه في بحوثه اللغوية يستحقّ التهذيب والتبويب على وجه آخر ألمحنا إليه في هذا المقال وذلك بما فيه من الفوائد التي لا يمكن إنكارها.

قائمة المصادر والمراجع

١. **القرآن الكريم**

٢. ابن الجوزي، جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمن، **نزهة الأعين النواظر في علم الوجوه والنظائر**، تحقيق محمد عبد الكريم كاظم الراضي، الطبعة الأولى، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م.

٣. ابن دريد، محمد بن حسن(ت٣٢١هـ)، **جمهرة اللغة**، ٣ج، الطبعة الأولى، بيروت: دار العلم للملايين، د.ت.

٤. ابن الدقيقي النحوي، سليمان بن بنين، **اتفاق المباني وافتراق المعاني**، تحقيق يحيى عبدالرؤوف جبر، الطبعة الأولى، عمان، دار عمان، ١٩٨٥.

٥. ابن الدمشقي، أحمد ابن مصطفى، **اللطائف في اللغة (معجم أسماء الأشياء)**، د.ط، القاهرة: دار الفضيلة، د.ت.

٦. ابن سيده، علي بن اسماعيل (٤٥٨هـ)، **المخصص**، ١٧ج، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت.

٧. ابن منظور، محمّد بن مكرم بن علي (٧١١هـ/١٣١١م)، **لسان العرب**؛١٥ ج، صحّحه أمين محمّد عبدالوهاب ومحمد الصادق العبيدي، الطبعة الثالثة، بيروت: دارصادر، ١٤١٤هـ.

٨. أبو حيان الأندلسي،(٧٤٥هـ)، **البحر المحيطفي التفسير**، ١١ج، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٢٢ - ٢٠٠١م.

٩. الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد (ت٣٧٠هـ)، **تهذيب اللغة**، ١٥ج، تحقيق محمد عوض مرعب، الطبعة الأولى، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠١م.

١٠. الجرجاني، علي بن محمد بن علي، **التعريفات**، تحقيق إبراهيم الأبياري، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٤٠٥هـ.

١١. الحسين بن محمّد (أبو القاسم)، **المفردات في غريب القرآن**؛ حقّقه وشرحه محمّد خليل عيتاني، الطبعة الأولى، طهران: مؤسسه فرهنگی آراية، ١٣٨٧هـ.ش.

١٢. الدامغاني (الحسن بن محمّد)، **قاموس القرآن أو إصلاح الوجوه والنظائر في القرآن الكريم**؛ تحقيق عبد العزيز سيّد الأهل، الطبعة الرابعة، بيروت: دار العلم للملايين، مؤسسة ثقافيّة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٨٣م.

١٣. الرئاسة العامة لإدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد،**مجلة البحوث الإسلامية**، ٧٩ج، د.ط، د.ت.

١٤. الزركلي (خيرُ الدين)، **الأعلام (قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين)**، ٨ج، الطبعة الخامسة العشرة، بيروت: دار العلم للملائين، ٢٠٠٢م.

١٥. الزمخشري، محمود بن عمر(ت٥٣٨هـ)، **أساس البلاغة**، الطبعة الأولى، بيروت: دار صادر، د.ت.

١٦. ....، **الفائق في غريب الحديث**، ٤ج، تحقيق على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية، لبنان: دار المعرفة، د.ت.

١٧. سيبويه، ابو بشر عمروبن عثمان بن قنبر،**الكتاب (كتاب سيبويه)**، ٥ج، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، الطبعة الثالثة، عالم الكتب، ١٤٠٣-١٩٨٣م.

١٨. السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**،٢ج، تحقيق فؤاد علي منصور، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٨م.

١٩. ....، **الاتقانُ في عُلومِ القُرآن**؛ ٢ج، حققه محمّد أبوالفضل إبراهيم، الطبعة الأولى، (لا مكان)، منشورات الشريف الرضي بيدار عزيزي، د.ت.

٢٠. الطبرسي, فضل بن الحسن (٥٤٨هـ/١١٥٣م)، **مجمعُ البيان في تفسير القرآن**، ١٠ج، الطبعة الأولى، بيروت: دارالفكر، ١٤١٤ه/١٩٩٤م.

٢١. الطوسي (ت٤٦٠هـ)، **التبيان**، تحقيق وتصحيح أحمد حبيب قصير العاملي، الطبعة الأولى، مكتب الإعلام الإسلامي، ١٤٠٩.

٢٢. العسكري، حسن بن عبدالله، (٣٩٥هـ/١٠٠٦م)، **الفروق اللغويّة**؛ الطبعة الأولى، قُم: مكتبة بصيرتي، ١٤١٠هـ.

٢٣. الفراهيدي، خليل بن أحمد (١٠٠هـ/٧١٩م)، **العين**، ٨ج، الطبعة الثانية، قم: انتشارات هجرت، ١٤١٠هـ.

٢٤. فيروز آبادى، محمد بن يعقوب (٨١٧هـ)، **القاموس المحيط**، ٤ج، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت.

٢٥. المجلسي، **بحار الأنوار**،١١٠ج، الطبعة الثانية، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٤٠٣ – ١٩٨٣م.

٢٦.مقاتل بن سليمان، **تفسير مقاتل بن سليمان**، ٥ج، د.ط، بيروت: دار إحياء التراث، ١٤٢٣هـ.

المقالات:

٢٧. الضامن،حاتم صالح، **الوجوه والنظائر في القرآن الكريم عند السيوطي**، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد٣٤، ربيع الآخر ١٤٢٢هـ، صص ٦-١٥.

٢٨. پل نويا، **از وجوه و نظائر مقاتل بن سليمان و حكيم ترمذى تا تفسير امام جعفر صادق (ع)**، صص ٦٠ -١١٥، نوشته پل نويا، ترجمه اسماعيل سعادت، معارف، دوره هفتم، شماره ٢، مرداد- آبان ١٣٦٩

٢٩.قاسم پور، محسن، (و عباس إقبالى، مرضيه صالح پور)، **بررسى نمادهاى ترادف و تحليل آنها در تفسير مجمع البيان**، شماره هفتم، پژوهش نامه قرآن و حديث، صص١٦٤- ١٨٣، سال ١٣٨٩.

أثر المسرح الملحمي البريختي في التغريب عند سعد الله ونّوس
مسرحيّة الملك هو الملك أنموذجاً

الدكتور محمد صالح مروشية [١]

ملخص

يتناول هذا البحث أثر المسرح الملحمي عند بريخت في مسرح سعد الله ونّوس الذي التزم بالواقع، وحاول أن يسهم في زيادة وعي المتلقّي من خلال الاعتماد على تقنيات (التغريب)، ومحاولة توظيف التراث لخدمة المجتمع العربي وقضاياه ؛ إذ برزت مرحلة جديدة في مسرح ونّوس بعد نكسة حزيران نتيجة تأثره بالمسرح البريختي بهدف مواجهة الأزمات التي عصفت بالعالم العربي بعد انكسار الأحلام في بناء المشروع القومي. و لم ينسخ ونّوس تقنيات المسرح الملحمي نسخاً، بل طوّعها ضمن علاقة جدليّة ووظّفها خدمةً للمجتمع، وتحفيزاً للمتلقي على التفكير في إعادة خلق عالم عربي جديد .

كلمات مفتاحيّة: التّغريب، المسرح الملحمي، التّراث.

مقدّمة:

يعدّ سعد الله ونوس واحداً من أهم الكتّاب المسرحيين الذين تأثروا بالمسرح الملحمي؛ إذ تُمثّل روح النظريّة البريختيّة، بعد أن اطلع على أعمال بريخت النّظريّة والتّطبيقيّة، وما كُتب عنه من دراسات. كما تتلمذ على أيدي أساتذته البريختيين في فرنسا، ومنهم " برنار دورت " و " جون ماري سيرو"، وقد اعترف ونّوس صراحةً بتأثّره ببريخت، وبمنهجه في الكتابة المسرحيّة، في حوار أجراه معه الدّكتور رشيد بوشعير قائلاً: « لا أظن أنّ هناك كاتباً معاصراً لم يتأثّر سلباً أو إيجاباً بالتّجربة البريختيّة في المسرح بخاصة،وفي محاولة تغيير فعالية الثّقافة بعامة » [٢].

---

[١] أستاذ مساعد،قسم اللغة العربيّة، جامعة تشرين، اللاذقيّة، سوريا.

تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٠٤/٠٢هـ.ش= ٢٠١٣/٠٦/٢٣م تاريخ القبول: ١٣٩٣/٠٩/٠٦ هـ.ش= ٢٠١٣/١١/٢٧م

[٢] – بوشعير، الرّشيد، **أثر بروتولد بريخت في مسرح المشرق العربي**، ص٨٥.

والواقع أنّ ونوساً اتّخذ من مبدأ التّغيير البريختي وظيفة جوهريّة لمسرحه في مرحلة من مراحل إبداعه المسرحي. ولكن هل استطاع أن يفهم مسرح بريخت ويهضم نظريته، وما أثر ملامح هذه النّظريّة وتقنياتها في أعماله المسرحيّة ؟ إنّ هذا السّؤال يقودنا إلى الحديث عن مفهوم نظرية بريخت الملحميّة، ومن ثمّ الانتقال إلى رصد تقنيّاتها التّغريبيّة في مسرحية " الملك هو الملك " لـ سعد الله ونّوس كأنموذج لأثر بريخت في مسرح ونّوس.

تأتي أهمية هذا البحث من عاملين اثنين:

أولهما: محاولة تقديم رؤية جديدة تعكس وعي ونّوس بالمسرح الملحمي.

ثانيهما: قلّة الدراسات النقديّة حول العلاقة بين المسرح الملحمي ومسرح سعد الله ونّوس، وتصحيح بعض المفاهيم الخاطئة التي تناولت العلاقة بين مسرحيّة بريخت (رجل برجل) ومسرحيّة ونّوس (الملك هو الملك).

أما هدف البحث فيطمح إلى الكشف عن أثر المسرح الملحمي في مسرح ونّوس من خلال البحث في التّقنيّات التّغريبيّة التي استخدمها في بنائه المسرحي.

يعتمد البحث على المنهج المقارن بغية توضيح الأثر البريختي في مسرح سعد الله ونوس، واكتشاف الروح التي تربط مسرحه بالنظريّة الملحميّة عند بريخت للوصول إلى الرؤية التغريبيّة التي قدّمها في مسرحيته (الملك هو الملك)،وتجدر الإشارة إلى أن البحث يتكئ أيضاً على المنهج الوصفي للوقوف على أهم السّمات الفنيّة التي تميّز أسلوبه وتقنياته في توظيف التّراث من خلال المواقف المسرحيّة.

مفهوم النّظريّة الملحميّة عند بريخت:

أرسى بريخت B. Brecht (١٨٩٨ – ١٩٥٦) مفهوم المسرح الملحمي نظرياً، وطبّقه في مسرحه معتمداً في ذلك على عناصر استقاها من المسرح الشرقي التقليدي ومن المسرح القديم، وقد كان ظهور المسرح الملحمي استمراراً لتطور المسرح التعبيري في ألمانيا ؛ إذ طرحت فكرة إضفاء الصّبغة الملحميّة على المسرح ، « والمسرح الملحمي كما صاغه بريشت نظرية متكاملة في المسرح لأنها

تعالج العملية المسرحية بكافة أبعادها، بما في ذلك كتابة النصّ، وإعداد العمل للعرض والإخراج وشكل الأداء والديكور والسينوغرافيا والموسيقى، كما تشمل أيضاً التأثير على المتفرج » [1].

وتعتمد المسرحيّة الملحميّة على السّرد « فهي تتعرّض دائماً للماضي، ومن هنا وجب على العارض اتّباع السّرد الرّوائي بطريقة علميّة لنقل الحدث إلى مشاهدي اليوم الذين حضروا بوعي منهم لمتابعة نقل واقعي لأسطورة ما » [2]، وتشير بعض الدراسات إلى (أنّ بريخت استعار هذا المصطلح "ملحمي" من أرسطو لكي يحدّد نوعاً سرديّاً يتيح وصف بضعة أحداث متوازية) [3]، واستخدم هذا المصطلح لعدم تقيّد الملحمة بزمان ومكان محددين، وعدّ بريخت مصطلح " ملحمي " « مقدّمة منطقيّة للتّأمّلات المقترحة » [4].

لكنّه غير كافٍ للدّلالة على المسرح الذي يرغب فيه، فأطلق على مسرحه – في ما بعد – اسم " الديالتيكي "، ومع ذلك ظلّ على الحميميّة نفسها للتّسمية التي أطلقها على النّظريّة منذ عام ١٩٢٦، وذلك « لموضوعيتها في سبر أغوار الماضي السّحيق، بإعادة صياغته صياغة معاصرة، بجانب العنصر السّردي التّعليقي التّوضيحي للشّكل،الذي يحدّد معالم المضمون » [5]

يعرف محمد مندور المسرح الملحمي بأنّه: « يقوم على القصص الدّرامي وسرد الأحداث، ويجعل من المتفرّج مراقباً، ولا يدمجه بالأحداث كما يفعل المسرح التّقليدي، كما أنّه يهدف إلى إيقاظ طاقته دون أن يستنفد تلك الطّاقة، ودون أن يلهب تشوّق المتفرّج إلى الخاتمة التي يتمركز فيها التّأثير »[6] ومعنى هذا أنّ غاية المسرح الملحمي شحذ المتفرّج لتغيير واقعه، أي لا يجوز أن يكون المسرح وسيلة للتّنفيس.

[1]- إلياس، د. ماري، قصّاب، د.حنان، **المعجم المسرحيّ**، ص٤٥٦.

[2] صديق، محمد، **النظرية الملحمية في مسرح بريخت**، ص١٢٩.

[3] - أوين، فريدرك، **بروتولد بريخت " حياته، فنّه، عصره "**، ص١٥٦.

[4]- بريخت، بروتولد، **نظرية المسرح الملحمي**، ص٢٦٧.

[5]- صديق، محمد، **النّظريّة الملحميّة في مسرح بريخت**، ص١٥٢.

[6] مندور، محمد، **في المسرح العالمي**، ص١٦.

أمّا ناهد الدّيب فتعرّف المسرح الملحمي بأنّه: « مسرح سرد حكاية على شكل لوحات مستقلّة، بعيداً عن الإيهام، تنبع شخصيّاته من وظيفة الفرد الاجتماعيّة، على أساس أنّ الفرد ليس سوى نتاج البيئة والظّروف الاجتماعيّة، وتقوم العناصر المساعدة للعرض مثل الدّيكور، والإضاءة والموسيقى على نوع من الاستقلال، دون أن تكون مكمّلة للنّص، حيث لا تسهم في إحداث أي تأثير درامي، وذلك تحت شعار تبديد الوهم » [١].

إنّ مفهوم الإيهام الذي ركّز عليه التّعريفان السّابقان، من المفاهيم الجوهريّة التي يقوم عليها المسرح الأرسطي، « ولكن على الرغم من أن بريخت انتقد المسرح الدراميّ القائم على المحاكاة والإيهام، إلا أنه لم يبتعد تماماً عن المحاكاة وتصوير الواقع، بل تعامل معها بشكل مختلف من منظور ماركسي » [٢]. ولعلّ مفهوم الإيهام ونظرية التطهير التي طرحها أرسطو كانا من الأسباب التي جعلت بريخت يثور على المسرح التقليدي، وهذه الثورة فرضتها الظروف السياسية والاجتماعية التي انعكست على الأدب والفن آنذاك، « فبدلاً من اعتبار هذا الواقع واقعاً جامداً يؤثر المجتمع على الفرد فيه كما في المسرح الطبيعي، أو يتجابه فيه الفرد مع المجتمع كما في المسرح التعبيري، طرح بريخت جدلية العلاقة ما بين الفرد والمجتمع، أي ما بين الإنسان والعالم من خلال توضيع الحدث في سياقه التاريخي»[٣].

فالمعروف أن الحكاية تقدم حدثاً وقع في زمن مضى، ومن هنا نكتشف « أن بنية العمل الملحميّة القائمة على السرد تعتمد شكل التقطيع إلى لوحات تشكّل كل لوحة منها نموذجاً أو موقفاً ما ضمن الامتداد الزمني. والامتداد الزمني يسمح بتبيان التحول لدى الشخصيّة »[٤].

وهناك سمات أخرى للمسرحيّة البريختيّة نذكر منها: اختفاء البنية التصاعديّة التي نلتقي بها في المسرح الدرامي « فالعقدة فيه تغيب، ولا توجد ذروة للحدث، كما أن الصراع فيه لا يطرح

[١]- الدّيب، ناهد، **مسرح نجيب سرور وتمثّل المسرح الألماني الحديث**، ص٢٨٦.

[٢]- إلياس، ماري، قصّاب، حنان، **المعجم المسرحيّ**، ص٤٥٧.

[٣]- المرجع نفسه، ص٤٥٧.

[٤]- المرجع نفسه، ص٤٥٨.

كصراع معلن ومباشر بين الإنسان والإنسان، أو بين الإنسان والعا لم، وإنما يقوم المتفـــرج باســـتنتاجه استنتاجاً »[١].

ويبدو واضحاً أن رؤية بريخت للشخصيّة المسرحيّة تختلف عن ا لرؤية الدراميّة « فهي ليست كلاً متكاملاً يمثل الشخص في الحياة، وإنما تتألف من مجموعة أفعال وخطابات غير متوافقة فيما بينـــها..... وقد ركّز على سلوكها..... وهذا السلوك هو سلوك اجتماعي تاريخي »[٢].

فقد رأى بريخت في الدّراما الأرسطيّة « دراما برجوازيّة لا يكتبها ولا يريدها إلاّ مـــن ينتمـــي إلى هذه الطّبقة، وله مصلحة في بقائها..... وهي حين تُغرق الإنسان في الوهم، إنّما تعوق تطوّره العلمي التّجريبي،وتخدّر فيه إرادة الصّراع من أجل الحريّة وإلغاء الطّبقات » [٣] ومن هنا كانت ثورة بريخـــت على المسرح الأرسطي ـــ وهي الثّورة الثّانية بحسب قول مندور بعد ثورة الأوتشراك* الرّوسيّة ـــ ذي الطّابع التّخديري، الذي يعوق المشاهد عن التّفكير في واقعه المؤ لم.

إنّ المسرح الأرسطي يقوم في أساسه على التّطهير، فالمتفرّج « يتطهر من عاطفتي الشّفقة والخوف، فيغدو عضواً لا خطر منه على المجتمع، بعد أن استهلكت طاقته العاطفيّة في رؤية أحـــداث مســـرحيّة خالصة » [٤].

إنّ جوهر الأرسطيّة الاندماج والتّعاطف عن طريق مخاطبة المشاعر، أمّا جوهر البريختيّة فهو مخاطبـــة عقل المشاهد في الدّرجة الأولى.

وثمّة فروق أخرى جوهريّة بين المسرحين الأرّسطي والبريختي، وهذه الفروق تحدّث عنها بريخـــت، وصنّفها في جدول منشور في أغلب الكتب التي تحدّثت عن بريخت.

١- المرجع نفسه، ص٤٥٨.

٢- إلياس، ماري، قصّاب، د.حنان، **المعجم المسرحيّ**، ص٤٥٨.

٣- مكاوي، عبد الغفار، **مقدمة مسرحيّة الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لوكولوس**، ص٣٠.

* الأوتشراك، مسرحيّة تعدّ بمترلة ربيرتاج درامي، أي استطلاع لنتائج حدث أو ظاهرة سياسيّة أو اجتماعيّـــة كـــبيرة، وعرض نتائج هذه الدّراسة مجسّمة في صورة دراميّة، انظر: محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص١٦٥.

٤- جراي، رونالد، **بريخت**،ص٨٣.

والجدول الآتي يوضّح عناصر الاختلاف بين المسرحين المسرح الدّرامي (الأرسطي) والمسرح البريختي (الملحمي) [١].

المسرح الدّرامي (الأرسطي)	المسرح الملحمي (البريختي)
يجري الأحداث	يروي الأحداث
يستهلك فاعلية المشاهد وإرادته	يوقظ فاعليته
يثير في نفس المشاهد مشاعر وعواطف	يحمله على اتخاذ موقف
ينقل للمشاهد تجارب وخبرات	يقدّم للمشاهد صورة للعالم
المتفرّج يجذب إلى شيء ما	المتفرّج يوضع في مواجهة شيء ما
المتفرّج يعيش في قلب الأحداث ويعاني مع الشّخصيّات	المتفرّج يواجه الأحداث ويدرسها
المتفرّج والممثّل يندمجان في الأحداث وتوليد عاطفتي الشّفقة والخوف ومن ثمّ التّطهير	المتفرّج والممثّل يحتفظ كلّ منهما بشخصيّته لتتاح لهما فرصة التّفكير النّقدي.
الإنسان كائن ثابت غير قابل للتّغيير	الإنسان قابل للتّغيير، وبيده أن يغيّر الأشياء
يفترض أنّ الإنسان كائن معروف مقدّماً	الإنسان موضوع بحث
كلّ مشهد يرتبط بالآخر	كلّ مشهد قائم بذاته
تصاعد الأحداث ونموّها	الاعتماد على التّراكم الكمّي
يعتمد على العاطفة	يعتمد على العقل
البطل يحتلّ المكانة الأولى في المسرحيّة	البطل ليس له مكانة بصفته الفرديّة وإنّما هو رمز المصير الجماعي.

لكن ما البديل الذي يقترحه بريخت لإخراج المشاهد من حالة الإيهام السّلبيّة ؟ البديل عند بريخت ــ كما يرى الدّكتور القط ــ هو « أن يتخلّى المؤلّفون والمخرجون والممثّلون عن محاولة إيهام

[١]- ينظر، عزام، محمد، **مسرح سعد الله ونّوس بين التّوظيف التّراثي والتّجريب الحداثي**، دار علاء الدّين، ص ١٢٦ــ١٢٧. وينظر: دي سوشيه، جاك، **بروتلد بريخت**، ص ٢٤ ــ ٢٩.

المشاهدين بالحقيقة، ويتجنّبوا محاكاة الواقع على الطّريقة المألوفة في المسرح التّقليدي، وأن يتحوّلوا إلى ضرب جديد من التّأليف، تكون غايته مشاهد ولوحات تروي أحداثاً ما، تعبّر في مجموعها عن فكرة أو قضيّة، دون أن تخلق من المواقف المتوترة والصّراع الدّرامي ما يثير انفعال المشاهد أو يدفعه إلى توهّم الحقيقة أو الاندماج مع بعض الشّخصيّات » [١]. فغاية المسرح الملحمي ليس الاندماج، وإنّما حثّ المشاهد على التّفكير والقيام بدور إيجابي ؛ لهذا حرص بريخت، في بناء المسرحيّة وإخراجها وتمثيلها، على أن يجعل « للمتفرّج موقفاً آخر هو النقد من خلال استرجاع الوظيفة التعليميّة للمسرح، ومن خلال إدخال عناصر التغريب » [٢] وهذا ما يسمّى بالتّغريب، وهو أساس النّظريّة الملحميّة.

مفهوم التّغريب:

إنّ أبسط تعريف لهذا المصطلح هو « جعل المألوف غريباً » [٣]على نحو يتيح للمشاهد رؤية الأشياء المألوفة في ضوء جديد يثير في نفسه الدّهشة والغرابة، ومن ثمّ يسعى إلى فهمها فهماً جديداً.

ويعرّف بريخت نفسُهُ التّغريب بقوله: « إنّ تغريب حادثة أو شخصيّة يعني ببساطة تخليص تلك الحادثة أو الشّخصيّة مما فيها ظاهر ومعروف أو بديهي، وإيقاظ الدّهشة أو الفضول بدلاً منها » [٤].

أمّا فريدرك أوين فيعرّف التّغريب بأنّه: « العمليّة التي تقوم في وضع الشّيء الذي يفحصه المرء بعيداً عنه، والنّظر إليه بأعين جديدة، وبوصفه غريباً وبإعادة اكتشافه » [٥].

ويقترب من التّعريفات السّابقة تعريف أريك بنتلي ؛ إذ يرى أنّ التّغريب « تقنيّة تتناول الأحداث الاجتماعيّة الإنسانيّة المطلوب تصويرها بوصفها شيئاً يدعو للتّفسير والإيضاح، لا مجرد أمر طبيعي مألوف، والغرض من هذا التّأثير هو السّماح للمتفرّج أن يلجأ إلى النّقد بشكل بنّاء من وجهة نظر اجتماعيّة » [٦].

١- القط، عبد القادر، **فنّ المسرحيّة**، ص٤٢١ ـــ ٤٢٢.

٢ إلياس، د. ماري، قصاب، د. حنان، **المعجم المسرحي**، ص٤٥٧.

٣- حمادة، إبراهيم، **آفاق المسرح العالمي**، ص٥٣.

٤- بريخت، بروتولد، **الأورجانون الصّغير للمسرح**، تر: فاروق عبد الوهاب،ص٨٠.

٥- اوين، فريدرك، **بريخت " حياته، فنّه، عصره "** ص١٦٢.

٦- بنتلي، أريك، **نظرية المسرح الحديث**، تر: يوسف عبد المسيح ثروت،ص٨٢.

والتغريب لم يكن على مستوى عنصرٍ من عناصر العرض المسرحي فحسب، وإنما شمل عناصر العرض المسرحي كافة (النّص، الممثّل، الدّيكور، الإضاءة... الخ) ولذلك لابدّ من تطبيق منهج تتكامل فيه عناصر المسرح وأدواته جميعاً لتحقيق تأثير التّغريب المطلوب.

وأكّد رونالد جراي أنّ تطبيق النّظريّة الملحميّة على الإخراج والتّمثيل يجب ألاّ يخفي عنّا حقيقة مهمّة هي « أنّ تأثير التّغريب يدخل في بناء المسرحيّة ذاتها وفي لغتها، ولذلك لجأ إلى التّكرار أو ازدواجية الشّخصيّة والأحداث في البناء »[١].

ومهما يكن من أمر، فإنّ التّغريب بأوسع معانيه ليس مسألة أساليب فنيّة، بل هو تقريب لطريقة الحياة اليوميّة إلى منطقة الشّعور، وهو ليس تقنيّة شكليّة، بل وسيلة لإيقاظ وعي المتلقّي، وحثّه على اتّخاذ موقف ما.

تجدر الإشارة إلى أن المسرح الملحمي ليس مبتدعاً أو جديداً من ناحية الشكل الفني _كما يقول بريخت نفسه_ فقد سبقه إلى ذلك المسرح الآسيوي القديم فيما يخصّ عرضه للشخصيات. أضف إلى ذلك أن مسرحيات القرون الوسطى طغت عليها الناحية التعليميّة، وقد يخيّل للمرء أنّ بريخت مبتدع نظريّة التّغريب، أو أنّ التّغريب عنصر جديد لم يعرف من قبل، غير أنّ الأسس والتّقنيّات التي تقوم عليها النّظريّة الملحميّة معروفة منذ القديم، ويرجع إلى بريخت الفضل في جمعها والتّأليف بينها، بعد أن كانت أشتاتاً متفرّقة، فالمسرح الملحمي يرتبط بصلة نسب مع أقدم أشكال المسرح الأسيوي، وخاصّةً المسرح الصّيني والياباني»[٢].

التّغريب في مسرح سعد الله ونّوس " مسرحيّة الملك هو الملك أنموذجاً "

امتلك ونّوس زمام الاتّجاه الملحمي، وتبلورت لديه النّظريّة الملحميّة،وبدأ يعبّر عن هذا الوعي والاستيعاب في مسرحيّاته، التي اتّخذت طابعاً ملحميّاً في كثير من جوانبها ؛ إذ كان تأثره بالمسرح الملحمي استجابة تلقائية منه لأحداث ما بعد الخامس من حزيران، أي أنّ استجابته كانت تخضع لضرورات البحث عن قالب فني يلائم القضايا العربية في مرحلة الستينيات، ومن ثمّ كان تأثره بتقنيات

---

[١]- جراي، رونالد، **بريخت " حياته، فنه، عصره "**، ص٨٩.

[٢]- انظر، مكاوي، عبد الغفار، **المسرح الحلمي**،ص٦-٧.

المسرح الملحمي بوصفها أقدر على التعبير عن هموم المجتمع العربي في هذه الحقبة. وسيتجلى –بشكل واضح– أثر النظريّة الملحميّة في (مسرحيّة الملك هو الملك) وأهم تقنياتها وأسسها الفنيّة. وإذا كانت المسرحية قد تشابهت مع مسرحية (رجل برجل) في الفكرة العامة وبعض المواقف، إلا أنها لم تتطابق معها ؛ لأن ونّوس اتكأ على الخطوط العريضة وبعض المحطات العامة ليتجه صوب مجتمعه، يغوص فيه، ويصور التناقضات التي تسيطر على علاقات البشر ليتحقق بذلك قدراً من الإبداع.

تقدّم بعض الدراسات رؤية نقديّة مغايرة حول التشابه بين مسرحيّة (الملك هو الملك) ومسرحيّة بريخت (رجل برجل)، مفادها أن سعد الله ونوس بنى هذه المسرحيّة على أساس « المزاوجة بين التراث العربي، والهموم السياسية والاجتماعيّة المعاصرة » [١]. وتؤكد الدكتورة حورية حمو هذه الرؤية حول علاقة مسرحيّة (الملك هو الملك) بالتراث؛ لأن « سعد الله ونوس استلهم في هذا العمل المسرحي إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، وهي حكاية (النايم واليقظان) وقد وردت في الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة» [٢]. ويدحض سعد الله ونّوس الآراء التي ذهبت إلى أنه اتكأ على مسرحيّة بريخت (رجل برجل) في بناء مسرحيته (الملك هو الملك) مؤكداً « أن الصلة بينها وبين حكاية (رجل برجل) ما هي إلا صلة واهية وثانوية جداً..... والمطابقة بينها، إن وجدت، ما هي إلا حدث– رمز، بدءاً منه تتفارق الأفكار والاتجاهات» [٣].

وصل ونّوس إلى قناعة تشير إلى أن التراث لا يمكنه أن يكون بديلاً عن تشكلات العالم المعاصر تماما ؛ لذلك نراه «أجرى تغييراً على الحكاية، فترع عنها روح الدعابة، وخلّصها من ارتباطها بزمان ومكان معينين، وجعلها مطلقة تعلو على التاريخ، واستبدل الرشيد بملك لمملكة ما، والسيّاف مسرور بـ (بربير الوزير)، وأبا الحسن بـ (أبي عزة)، واستحدث شخصيات مثل شهبندر التجار والشيخ طه، بهدف إكمال البيئة الاجتماعيّة الاقتصاديّة للملك ووزيره بصفتهم الأطراف المكمّلة لبعضها بعضاً

١- عطيّة، أحمد محمد، **نحو تأصيل المسرح العربي**، ص٩.

٢- **تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق (في سورية ومصر)**، ص٢٦٤.

٣- سعد الله، ونوس، **بيانات لمسرح عربي جديد**،ص١٥٧-١٥٨.

في الحكم، كما استحدث شخصيتي (زاهد) و (عبيد) وترك لهما مهمة رواية الأحداث وقيادة اللعبة» [١].

تبدو الرؤية الملحميّة جليّة في السطور الأولى لمدخل المسرحيّة، إذ « يدخل الشّخوص إلى المسرح كما لو كانوا مجموعة من لاعبي السّيرك؛ حيويّة، حركات بهلوانيّة » [٢]. إنّ الطّريقة البهلوانيّة لدخول الممثّلين إلى خشبة المسرح تهدف إلى تحقيق غايتين: الأولى، ذات التصاق وثيق بالمسرح الملحمي ؛ إذ أريد لها أن تمنع تحقيق نوع من التّوحّد بين الممثّلين والجمهور.

أمّا الثّانية فتتجلّى في محاولة إقناع المتفرّجين بأنّهم إزاء لعبة مسرحيّة وأنّ ما سيشاهدونه لا يمتّ من قريب أو بعيد إلى مسرحيّة دراميّة تقليديّة تقوم على فكرة الإيهام بواقعية الحدث الذي يجري عرضه في أثناء تأدية الممثّلين حركاتهم البهلوانيّة، وأوضاعهم التّشكيليّة يتوجّهون إلى الجمهور – كما فعل بريخت في مسرحه الملحمي – بقصد تعريف هذا الجمهور بأدوارهم التّمثيليّة، إضافة إلى تعريفه بالخط العام للحكاية.

وبعد التّمهيد، يظهر الإطار العام للعبة القائمة على خشبة المسرح، إنّنا إزاء مملكة ما. الممنوعات في هذه المملكة كثيرة، لا تحصى، عدا الأحلام ؛ إذ إنّ الأخيرة مباحة، شريطة ألاّ تتحوّل إلى أفعال تهدف إلى تغيير ما هو موجود.

أبو عزّة تاجر مفلس، يحلم بأن يكون ملكاً على البلاد ولو ليوم واحد، كي يفتك بخصومه الذين كانوا وراء إفلاسه، أمّا زوجته فينحصر حلمها في أن تعود الحال إلى ما كانت عليه في السّابق، وإلاّ فإنّ ابنتها عزّة ستحرم من العثور على الزّوج المناسب، في الوقت الذي تحلم فيه الابنة عزّة بقدوم فارس أحلامها من بلاد بعيدة (.....) ولا يرد في ذهن الأم أو الابنة بأنّ خادمهم عرقوب، يحلم بأن يأتي اليوم الذي تزفّ فيه عزّة إليه.

أمّا أركان السّلطة في المملكة، فإنّهم يحلمون أيضاً، الملك ضجر لكنّه يحلم أن يلعب لعبة خطرة ومسليّة في الوقت نفسه، تذهب عنه ضجره وتثبت لمن حوله بأنّ العرش لم يخلق إلاّ من أجل أن يجلس

١- عزّام،محمد، **سعد الله ونّوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي**، ص٧١.

٢- ونوس، سعد الله، **الأعمال الكاملة**، مج١، ص٤٨١.

عليه هو من دون غيره، الوزير تنحصر أحلامه في أن يظلّ اليد اليمنى للملك، أمّا الجلاّد، فكلّ حلمه يتجسّد في ألا يحرم بلطته، بينما يظلّ حلم كل من شهبندر التّجّار، والشّيخ طه مجسّداً في أن يظلاّ ممسكين بالخيوط التي تشد رقاب النّاس، اقتصاديّاً وروحيّاً.

يعمد ونّوس، وهو يوالي تقديم مسرحيّة " الملك هو الملك "، إلى عرضها على مساحات ثلاث تربطها خيوط تبدأ واهية، ثمّ تتداخل، وتشتبك، لتبدو في آخر الأمر وكأنّها مساحة واحدة.

في المساحة الأولى: البلاط ورجالاته، تطالعنا في المشهد الأوّل لافتة مكتوب عليها « عندما يضجر الملك يتذكّر أنّ الرّعيّة مسليّة، وغنيّة بالطّاقات التّرفيهيّة » [١].

ويلفت نظرنا في هذا المشهد وصف ونّوس لكرسي العرش والبلاط، وزي الملك ووزيره « العرش كرسي ضخم من الأبنوس والعاج (...) البلاط اتّساع مكاني بارد (...) الملك كتلة قماشيّة تجلس على العرش. إنّ حضوره كلّه يبدو مكثّفاً في ثيابه ذات الألوان الحادّة، والمعقّدة في مطرزاتها.. يجب أن تظهر الثّياب وكأنّها قالب يرتدي الملك ويشكّل قوامه..» [٢] والوزير من جانب الملك، كتلة قماشيّة أخرى، لكنّها مقارنة مع زي الملك أصغر حجماً.

ويهدف ونّوس من وراء وصف الحالة والظّروف إلى تحقيق غايتين ؛ الأولى: إظهار كلّ من البلاط والملك ووزيره بصورة أقرب لأن تكون كاريكاتوريّة، خالية من الأبّهة المطبوعة في أذهان النّاس عامّة، بقصد إعداد المتفرّج نفسيّاً، لتقبّل النّزوات الغريبة للملك.

أمّا الغاية الثّانية، فأريد منها المساعدة على تحقيق المزيد من كسر الإيهام المسرحي لدى المتفرّجين، وذلك من خلال إبراز ما هو مألوف بشكل غير مألوف.

المشهد الذي يليه، لا يمثّل انتقالاً مع الملك في جولته التّنكريّة إلى بيت أبي عـزّة كما تقتضي ضرورات التّشويق الدّرامي. إنّما هو (فاصل)، يجمع ما بين زاهد وعبيد ؛ إذن هو انتقال إلى مساحة ثالثة في المسرحيّة، ولعلّ هذا الانتقال أحاله إلى المسرح الملحمي.

١- ونوس، سعد الله، **الأعمال الكاملة**، مج١، ص٤٨٩.

٢ -المرجع نفسه، ص٤٨٩.

هذا المشهد يبدأ بلافتة مكتوب عليها (محكوم على الرّعيّة أن تعيش الآن متنكّرة)[١] .

المكان زاوية في طريق منعزلة، والرّعيّة ليست سوى عبيد الذي اتّخذ هيئة المتسوّل وزاهد المتخفّي في هيئة حمّال.

يكشف لنا حوار الاثنين أنّهما ليسا مسؤولين عن قيادة اللعبة المسرحيّة وحدها لكنّهما مسؤولان في الوقت نفسه عن قيادة شكل من أشكال العمل السّياسي السّرّي. فها هو عبيد يغتنم الفرصة ليبدي رأياً سياسيّاً ناضجاً حول أهليّة الخدم، كفئة اجتماعيّة « عبيد: أكاد أؤمن أنّ من الصّعب الاعتماد على الخدم. إنّهم يمثّلون حالة خاصّة ومعقّدة. منطقيّاً ينبغي أن يكونوا معنا. ولكنّهم في الحقيقة ليسو معنا، حياة أسيادهم تفتنهم، وتلقيهم في حالة مستمرّة من عدم التّوازن » [٢].

على الرّغم من انسيابيّة حوار هذا المشهد وسلاسته، فإنّ شيئاً من المباشرة، بقي هو النّغمة السّائدة فيه، كنتيجة لما زخر فيه من مقولات ومفاهيم سياسيّة بالدّرجة الأولى، ولعلّ ذلك يؤكّد رغبة ونّوس في إبراز المحتوى السّياسي للمسرحيّة، وتوصيله إلى الجمهور في المشهد اللاحق يربط ونّوس بين المساحة الأولى والمساحة الثّانية من خلال وصول الملك ووزيره متنكرين إلى بيت أبي عزّة، ويلفت نظرنا هنا أنّ التّنكّر لدى كلّ من زاهد وعبيد اتّخذ وسيلة للعمل السّياسي السّرّي، يهدف إلى الإطاحة بالحكم القائم، بقصد إقامة مجتمع لا استغلال فيه، في الوقت الذي اتخذ فيه تنكّر كلّ من الملك ووزيره وسيلة لدفع الضّجر والسّأم عن الملك.

يضفي ونّوس على التّنكّر ذاته صفة أكثر عموميّة، ويمنحه بعداً سياسيّاً ذا طابع تاريخي، لدى لقاء عبيد بعزّة، ؛إذ يعمد المؤلّف إلى عقد أواصر الارتباط الدّرامي بين مساحاته الثّلاث، عند كشف النّقاب عن علاقة الحبّ الخفي بين عبيد المتخفي في زي المتسوّل وهو القائد في العمل السياسي السّرّي، وعزة وهي مواطنة من الشّعب، في الوقت الذي جرى فيه ربط الملك المتخفي في ثياب تاجر بأبي عزة، وإذا كان أبو عزّة جاهلاً بشخصيّة الملك، فإنّ عزّة على العكس ؛ إذ إنّها وعن طريق

١- ونوس، سعد الله، **الأعمال الكاملة**، مج١، ص٤٩٧.

٢ – المرجع نفسه، ص٤٩٨.

المصادفة، اكتشفت أنّ التّسوّل ليس مهنة حقيقيّة لعبيد، حتى إذا ما سألت الأخيرة عن أسباب تخفّيـــه، اغتنم ونّوس السّؤال كي يجعل من التّخفّي أداة لتفسير تاريخ التّملّك والملكيّة.

ويظل الأمل بالقضاء على التّنكّر مقترناً بثورة المتنكرين اضطراراً على المتنكّرين اختيـــاراً وكلّمـــا أوغلنا في إحداث المسرحيّة اكتسب التّنكّر قدرة أكبر على الفعل، مما يمنحه مزيداً من الدّفق الـــدّرامي الذي يلعب دوره في ربط أجزاء المسرحيّة إلى بعضها بعضاً، مع الصّراع الدّائر بين ما هو مسموح وما هو ممنوع.

إنّ اللعبة التي مارسها الملك بحق المواطن أبي عزّة، بغية الـــتّرفيه عن نفسه بتخدير أبي عزّة ووضعه على كرسي العرش، انقلبت على لاعبها ؛ إذ إنّ أبا عزّة بعدما أفاق من نومه، وعانى لفترة من الوقت حالة عدم التّصديق، لبس دوره الجديد، بالسّهولة التي لبس فيها رداء الملك وتاجه، أمسك زمام الأمور بيد من حديد، واضعاً حدّاً حاسماً لما بقي من مسموحات قليلة.

وإذا كان الملك السّابق قد سمح لمواطنيه من عامّة النّاس بالحلم والتّخيّل، شرط أن لا يقترنا بالفعل، فإنّ الملك الجديد (أبو عزة) صادر الأحلام والتّخيّلات أيّاً كان نوعها، هذا الحزم أذهل الملك السّابق نفسه بعدما فقد صفته كملك.

وفقد الشّكل الخاص لملامحه الشّخصيّة، فعجز عن أن يجد من يتعرّف عليه، بما في ذلك تابعه الخاص ميمون، ومقدّم أمنه... إضافة إلى ذلك زوجته ذاتها. وبالمقابل وجد الملك الحازم (أبو عـــزة)، كـــل الذين يحتاجهم للتّعرّف عليه كملك من ضمنهم زوجته أم عزّة التي لم يدر في ذهنها أنّ الجالس علـــى العرش لا يعدو كونه زوجها.

عزة وحدها هي أكثر وعياً كمحصلة منطقيّة لعلاقتها بعبيد، تشككت بالملك الجديـــد، وبمـــا أنّ الملك يمثّل أقصى حالات التّنكّر، فإنّ كلاًّ من عبيد وزاهد، يفسّران البعد التّنكّري لشخصيّة أبي عـــزّة بقولهما: « زاهد وعبيد: وفي أنظمة التّنكّر الملكيّة، تلك هي القاعدة الجوهريّة... أعطني رداءً وتاجـــاً أعطكَ ملكاً » [١].

[١]- ونّوس،سعد الله،**الأعمال الكاملة**، مج١، ص٥٥٥.

وتأتي خاتمة المسرحيّة شبيهة بمدخلها ؛إذ يتوجّه الممثّلون إلى المتفرجين بالحديث المباشر وهي لعبة لابدّ أنّها لعبة.

وهذا يعيدنا إلى محاولة المؤلّف الهادفة إلى تأكيد غرضه في كسر الإيهام المسرحي، كما يقدّم تصوّره للحل على لسان شخوصه وهو ينهي مسرحيّته: « المجموعة: " معاً " تروي كتب التّاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظّلم والجور والشّقاء. فاشتعل غضبها، وذبحت ملكها، ثمّ أكلته. في البداية شعروا بالمغص، وبعضهم تقيّأ، لكن بعد فترة صحت جسومهم، تساوى النّاس وراقت الحياة، ثمّ لم يبقَ تنكّر ولا متنكّرون.. » [1] .

عناصر التّغريب في المسرحيّة:

يبدو الحضور البريختي قويّاً في مسرحية الملك هو الملك، فالمسرحيّة مكوّنة من مدخل، وخاتمة وخمسة مشاهد، وأربعة فواصل، لكلّ مشهد وفاصل عنوان يلخص هذا المشهد أو ذاك الفاصل، مثلما فعل بريخت في بعض أعماله المسرحيّة، فنجد ونّوساً قد طرح عناوين المشاهد على لافتات مثل: (عندما يضجر الملك يتذكّر أنّ الرّعيّة مسليّة وغنيّة بالطّاقات التّرفيهيّة)، (الواقع والوهم يتعاركان في بيت مواطن اسمه أبو عزّة)، (الملك يعطي سريره ورداءه للمواطن أبي عزّة)، (المواطن أبو عزة يستيقظ ملكاً)، وعناوين الفواصل مثل: (حكاية عن تاريخ التّنكّر وسرّ الجماعة السّعيدة)، (محكوم على الرّعيّة الآن أن تعيش متنكّرة)، (نذكر بأنّها لعبة ونتراهن على النّتيجة)... الخ وهذه اللوحات الأربع عشرة تحدّد الأحداث وتعلّق عليها.

من وسائل التّغريب في مسرحية الملك هو الملك، أن عمد ونّوس إلى قطع الحدث، وعدم الحرص على تطوّره، حتى لا يحدث التّشويق والاندماج بالنّسبة للمشاهد، واستخدم ونّوس الفعل الماضي طبعاً للتّغريب التّاريخي وحرصاً على أن تظلّ هناك مسافة بين الحدث المروي والمشاهد.

« عبيد: تروي كتب التّاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظّلم والمجاعة والشّقاء، فاشتعل غضبها، وذبحت ملكها، ثمّ أكلته.

عزّة: (مرتعدة) أكلوا الملك ؟

---

[1]- ونّوس، سعد الله،**الأعمال الكاملة**، مج١، ص٥٧٣.

عبيد: هكذا يروي التّاريخ..» [١].

ولا يخرج ونّوس في مسرحية الملك هو الملك عن روح المسرح المرتجل، فالمسرحيّة تبدأ وثمّة جوقة تحاول تنظيم نفسها وتؤكّد للمشاهد أنّ ما سوف يراه مجرّد لعبة، أي الإصرار على أنّ ما يحدث هو حكاية تروى، لنتعلّم منها.

«عبيد:"منادياً وسط الضّوضاء " هي لعبة. / أبو عزّة: هي لعبة. / الملك: نحن نلعب.

عبيد: الكل جاهز» [٢].

فالمسرحيّة ما هي إلاّ لعبة حضرها ويقودها زاهد وعبيد،والمقصود باللعبة مسرحيّاً، هو أنّنا ممثّلون وأنّ ما نقدّمه ليس محاكاة للواقع، وإنّما أمثولة تساعد على فهم بعض ما يجري في الواقع واتخاذ موقف منه، ومن هنا عمدت المسرحيّة إلى كسر الإيهام.

إلاّ أنّ اختيار شكل اللعبة له وظيفتان كما يرى سعد الله ونّوس؛ إذ يقول: « الأولى، هي أنّ الأحداث والشّخصيّات تقدّم من وجهة نظر زاهد وعبيد بما يمثّلانه، لا من وجهة نظر محايدة ولو شكليّاً. وبالتّالي فإنّ لكلّ واحدة من شخصيّات المسرحيّة بعدين. الأوّل هو أنّها مع زاهد وعبيد في جماعة واحدة، والثّاني أنّها تؤدّي دوراً في أمثولة، من الحيوي بالنّسبة لها أن تتعمّق في مغزاها، وهي تبلغه للمتفرّجين، بل تشخصه،أمّا الوظيفة الإضافيّة الثّانية، فهي الحيلولة دون استغراق المتفرّجين والممثلين » [٣].

ولكي يؤكّد ونّوس على ألاّ يستغرق المشاهد والممثّل في اللعبة، فإنّ النّص يطرح في أكثر من موضع أنّها لعبة تتمّ في مملكة خياليّة كحكاية وهميّة، ويؤكّد زاهد وعبيد أنّهما سيكونان مترويين في هذه الحكاية. « مرة نظهر هنا، ومرّة نظهر هناك، ولكن في فواصل صغيرة وخارج سياق اللعبة » [٤].

وفي الفصل الثّالث من المسرحيّة يؤكّد عرقوب والسّيّاف أنّها لعبة.

---

[١] – المرجع نفسه، ص٥٢٣.

[٢] – سعد الله، ونّوس،**الأعمال الكاملة**، مج١، ص٤٨٢.

[٣] – المرجع نفسه، مج١، ص٥٧٤ ــ ٥٧٥.

[٤] –المرجع نفسه، ص٤٨٨.

«عرقوب: نحن نلعب

السّياف: واللعبة تمضي حتى الآن ببراءة » [١].

ويؤكّد ونّوس في المشهد الخامس أنّ الملك يلعب، ويقول عرقوب:

«عرقوب:... تمّ الملعوب وبدأ الهزل ! » [٢].

وهكذا يؤكّد ونّوس أنّ ما يحدث في أكثر من مشهد أنّه مجرّد لعبة، حتى يمنع استغراق المشاهد والممثّل في التّقمّص.وهي وسيلة استخدمت بهدف كسر الإيهام المسرحي، لتكون وسيلة للتغيير بدل التطهير، يتوجه بها إلى نقل المتفرج من حالة التخدير إلى حالة التنبيه، كي يفهم عالمه المحيط.

وقد لجأ ونّوس إلى استخدام فرقة الإنشاد في المسرحيّة وهذه الأناشيد من شأنها أن تقطع التّسلسل حتّى تمنع المشاهد من الاستغراق في الحدث، وقد تكررت هذه الأناشيد في أكثر من مشهد:

« أنت مولانا الكريم ، سددت بالملك العظيم

فابقَ يا نسل الكرام ، في نعيمٍ لا يُرام

البشر في جبينه ، والخير في يمينه

فاحفظ يا رب السّماء، معزوزاً ومكرّما » [٣]

وحين عكس ونّوس موضوع التّنكّر، فإنّه يوظّف اللغة الشّعبيّة والتّراثيّة بعامّة، توظيفاً يؤكد مفارقة اللغة للواقع الرّاهن، ولذلك يتحدّث أبو عزّة بلغة تجنح إلى السّجع:

« أبو عزّة: " وهو يدور كالأهبل " أصبح سلطان هذه البلاد، وأشدّ القبضة على العباد " مغنيّاً " أنقش الختم على البياض، فيقضى أمري بلا اعتراض » [٤] وقد كانت لغة زاهد وعبيد رمزاً للثّورة، لغة حديثة على نحو يولد مع لغة أبي عزّة دلالات متصارعة، إلى جانب القيمة التّعليميّة المباشرة في معظم أقوال زاهد وعبيد.

٢٩- المرجع نفسه، ص٥٢٩.

٢- المرجع نفسه، ص٥٥٧.

٣ - سعد الله، ونوس، **الأعمال الكاملة**، مج١ ص٤٨٤.

٤- المرجع نفسه، ص٤٨٤.

«زاهد وعبيد: " معاً " تختلف التّفاصيل، ولكن لا تختلف السّمات الجوهريّة، وفي أنظمة التّنكّر والملكيّة تلك قاعدة أوّليّة » [١] وكأنّ عبيد يلقّن الصّالة درساً في أصول التّنكّر، كذلك عندما يقوم عبيد بدور الرّاوي، عند حكايته عن الأصل التّاريخي للتّنكّر، وكيفيّة الخلاص منه، وفي الفاصل الثّالث من المسرحيّة يكون حواراً يغلب عليه الطّابع التّعليمي أيضاً.

«السّياف: في الحيطة السّلامة، ومن الحيطة أن نذكّر.

عرقوب: كي لا يغفل المرء، ويسرح الفكر، نتوقّف لحظة ونذكّر.

عبيد: ما من ملك يتخلّى عن عرشه إلاّ اقتلاعاً.

زاهد: ما من ملك يعير، أو يؤجّر تاجه ولو مزاحاً» [٢].

وفي خاتمة المسرحيّة، يقرّر عرقوب أنّها لعبة كنت فيها الشّاهد والضّحيّة، ولكن « هل تعلّمت شيئاً» [٣] وكذلك السّياف، الذي كان المنظّم والضّحيّة والذي صار مجرّد ظلّ أو غبار ولكن « ماذا يمكن أن يتعلّم الظّل أو الغبار ؟» [٤].

كما لجأ ونّوس إلى وسيلة التّعريف بالشّخصيّات لكسر الإيهام وكوسيلة من وسائل تحقيق التّغريب.

«السّياف: دعوني أسأل قبل أن أبدأ، أأنا سيّاف أم جلاّد..... إنّي أحمل بلطة لا سيفاً » [٥].

كما يعرف عبيد الذي يقوم بدور الرّاوي مع زاهد ببعض الشّخصيّات:

«عبيد: أمّ الشّهبندر والشّيخ طه، فإنّهما ينتحيان ركناً ويعبثان بالشّخوص والدّمى»[٦].

وبقيّة الشّخصيّات كذلك تعرّف على نفسها،كالوزير بربير،وميمون عرقوب (...) الخ، وإلى جانب حيلة التّعريف بالشّخصيّات لجأ ونّوس إلى حيلة بريختيّة أخرى، وهي المشاهد الإيمائيّة، مثلما

---

[١]- المرجع نفسه، ص٥٥٥.

[٢]- المرجع نفسه، ص٥٢٩.

[٣]- المرجع نفسه، ص٥٧١.

[٤]- سعد الله، ونّوس،**الأعمال الكاملة**، مج١، ص٥٧٢.

[٥]- المرجع نفسه، ص٤٨٢.

[٦]- المرجع نفسه، ص٤٨٣.

استخدم بريخت في مسرحيّته " رجل برجل "، مشهد الجنود الانكليز وهم يسلّمون ملابس زميلهم المفقود إلى المغفّل " غالي غاي "، ويتحوّل من مجرّد حمّال مغفّل إلى جندي نشيط، يستخدم سعد الله ونّوس الحيلة نفسها في مسرحية الملك هو الملك، عندما يعطي أبا عزّة المغفل تاج الملك ورداءه،ويتحوّل بذلك من مجرّد مغفّل إلى ملك، وإن كانت الفكرة الأساس مختلفة في كلتا المسرحيّتين عند كلّ من بريخت وسعد الله ونّوس ؛ إذ إنّ أبا عزّة لم يتحوّل باختياره، كما هو حال " غالي غاي "، فالرّداء عند بريخت لا يلعب إلاّ دوراً ثانويّاً، أمّا عند ونّوس فيلعب دوراً أساساً « أعطني رداءً وتاجاً، أعطك ملكاً» [١].

وتقوم الغاية الأساس على استبدال إنسان بآخر من خلال تغيير الثوب « إنها تنفي إمكانيّة تغيير الإنسان، إذا لم يستبدل النظام، وتقوم المسرحيّة إجمالاً على تحليل بنية السلطة في الأنظمة القائمة على الملكيّة» [٢].

في مسرحية الملك هو الملك، ليس هناك بناء درامي تقليدي من عقدة وحلّ وعلاقة سببيّة بين المشاهد، بل هناك بناء يقوم على المشاهد، والفواصل، فالمشاهد الخمسة، تكون للملك والحاشية وأبو عزّة وأسرته، أمّا الفواصل الأربعة فمعظمها للثّوار، ويغلب عليها الطّابع التّعليمي، ورغم استقلاليّة المشاهد والفواصل، إلاّ أنّها في النّهاية تصبّ في البناء الشّامل للمسرحيّة، الذي يعتمد على الحكاية كهيكل أساس للبناء.

في مسرحيةالملك هوالملك يكون الحوار في بعض المشاهد على مستويين، الحلم والواقع، فعندما ترك عرقوب سيّده أباعزّة وحده ليحضر له الشّراب، يتخيّل أبو عزّة أنّه أصبح ملكاً يعذّب أعداءه، وهو ما لن يحدث أبداً، عندما يتحقق الحلم عن طريق اللعبة، وكأنّه مسرح داخل مسرح، يمثّل فيه ممثّل واحد.

أمّا أطراف الصّراع في مسرحيّة الملك هو الملك فهو صراع واضح وإن كان غير مباشر بين الشّعب من جهة والسّلطة من جهة أخرى أيّاً ما كانت هذه السّلطة، ومهما تغيّر الملك، أمّا زاهد وعبيد

١- المرجع نفسه، ص٥٥٤.

٢- حمو، د.حورية محمد، **تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر**، ص٢٦٥.

فيقودان اللعبة، وأبو عزّة وعرقوب سقطا في سياق اللعبة، أمّا من يحرّك الخيوط ويعبث بالدّمى، فهما شهبندر التّجّار والشّيخ طه، أي الاقتصاد والدّين.

وتبدأ مسرحية الملك هو الملك وتنتهي، وثمّة جوقة تقدّم المسرحيّة أو اللعبة وتخاطب المشاهدين وتحكي لهم حكاية الجماعة التي ضاقت بحياتها واشتعل غضبها فهبّت تأكل مليكها، وتنتهي المسرحيّة طارحةً درسها على المتفرّجين.

ويمكن القول إنّ الدّرس الواضح الذي طرحته المسرحيّة،يتمثّل في أنّ تغيير الأفراد، لا يعني إطلاقاً تغيير الأنظمة، فليست المسألة مسألة شكل فقط، وتغيير الشّكل، لا يعني في حال من الأحوال تغيير المضمون أو الجوهر، فعلى الأنظمة أن تغيّر من قواعدها.

وهكذا تمكن ونّوس في مسرحيّة الملك هو الملك أن يطرح للمشاهد العربي، شكلاً مسرحيّاً عربيّاً، استخدم التّغريب وسيلة لكسر إيهام المتلقّي، وجعله يقظاً، دافعاً به إلى التّفكير فيما يجري حوله...

النتيجة:

كان تأثّر ونّوس بالمسرح الملحمي استجابة تلقائيّة منه لأحداث ما بعد الخامس من حزيران، أي أنّ استجابته كانت تخضع لضرورات البحث عن قالب فنّي يلائم القضايا العربيّة في مرحلة السّتّينات، ومن ثمّ كان تأثّره بتقنيّات المسرح الملحمي بوصفها أقدر من الشّكل الأرسطي على التّعبير عن هموم المجتمع العربي في هذه الحقبة، والتّأثير في المتلقّي العربي من خلال طرح القضايا بطريقة تثير عنده الأسئلة عمّا يحدث في مجتمعه من مشكلات قابلة للحل أو التّعديل.

تأثّر ونّوس –بشكل واضح– بالمسرح البريختي، لكنّه لم يتطابق معه،و لم يلتزم بتقنياته كافة، وقدّم رؤية مغايرة في بعض الأحيان خدمة لرسالته التنويريّة.

اعتمد ونّوس في بناء مسرحية (الملك هو الملك)على إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، ساعياً إلى إسقاط التراث على الواقع العربي المعاصر للتعبير عن مشكلات عصره وهموم شعبه، وهذه هي القضيّة الأساس التي شكّلت هاجساً فكرياً وفنياً في مسرحيته (الملك هو الملك).

قائمة المصادر والمراجع

١- إلياس، ماري، قصّاب، د.حنان، **المعجم المسرحيّ**، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧.

٢- أوين، فريدرك، **بروتولد بريخت** "حياته، فنّه، عصره"، تر: إبراهيم العريس، بيروت: دار ابن خلدون، ١٩٨١.

٣- بريخت، بروتولد، **نظرية المسرح الملحمي**، ترجمه: جميل ناصيف، بيروت: عالم المعرفة، د. ت.

٤- بنتلي، أريك، **نظرية المسرح الحديث**، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد: دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، وزارة الثّقافة، ط (٢)، ١٩٨٦.

٥- بوشعير، الرّشيد، أثر بروتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، دمشق: دار الأهالي، ١٩٩٦.

٦- جراي، رونالد، بريخت، تر: نسيم مجلي، مراجعة د. أحمد كمال زكي، القاهرة: الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ١٩٧٣.

٧- حمادة، إبراهيم، **آفاق المسرح العالمي**، القاهرة: المركز العربي للبحث والنّشر، ١٩٨١.

٨- حمو، د.حورية محمد، **تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق (في سورية ومصر)**، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٩٩.

٩- دي سوشيه، جاك، **بروتولد بريخت**، ترجمه: صباح الجهيم، دمشق: منشورات وزارة الثّقافة في الجمهوريّة العربيّة السّوريّة، ١٩٩٣.

١٠- صديق، محمد، **النّظريّة الملحميّة في مسرح بريخت**، بيروت: دار الثّقافة الجديدة، ١٩٩٢.

١١- عزام، محمد، مسرح سعد الله ونّوس، **بين التّوظيف التّراثي والتّجريب الحداثي**، دمشق: دار علاء الدّين، ٢٠٠٣.

١٢- عطيّة، أحمد محمد، **نحو تأصيل المسرح العربي**، مجلة قضايا عربية، العدد الثاني عشر ك١، ١٩٨٠.

١٣- القط، عبد القادر، **فن المسرحيّة**، القاهرة: الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، ١٩٩٨.

١٤- مكاوي، عبد الغفار، **المسرح الملحمي**، سلسلة كتابك، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧.

١٥- مكاوي، عبد الغفار، **مقدمة مسرحيّة الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لوكولوس**، سلسلة مسرحيّات عالميّة، عدد (٦)، ١٩٦٥.

١٦- مندور، محمد، **في المسرح العالمي**، القاهرة: دار نهضة مصر، د.ت.

١٧- ونّوس، سعد الله، **الأعمال الكاملة**، دمشق: دار الأهالي،١٩٩٦.

١٨- ونّوس،سعد الله، **بيانات لمسرح عربي جديد**،دار الفكر الجديد: ١٩٨٨.

الدّوريّات والمجلاّت:

١- بريخت، بروتولد، **الأورجانون الصّغير للمسرح**، ترجمه: فاروق عبد الوهاب، القاهرة: مجلة المسرح، أكتوبر، ١٩٦٥.

٢- الدّيب، ناهد، **مسرح نجيب سرور وتمثّل المسرح الألماني الحديث**، مجلة فصول، مج٣، عدد (٤)، ١٩٨٣.

الصناعة الشعرية في مفهوم الشعراء الأمويين

الدكتور عبد الكريم يعقوب*

سمر إسكندر**

الملخّص:

اتسم النظم عند الشعراء الأمويين بقدرٍ من العفوية؛ أي إنّ هذه العفوية لم تكن خالصة؛لأن تطلّع الشاعر إلى الوصول بإبداعه إلى أعلى مراتب الجودة والإتقان، وجو المنافسة الذي يحكم الإبداع الشعري، دفعاه إلى إنعام النظر في نظمه، والبحث عن سبل تساعده في تحقيق تفوقه الشعري، دون المساس بجوهر الخلق والإبداع لديه، فكانت **الصناعة الشعرية** نهجاً سلكه الشعراء لتحقيق معادلة الشعر الأجود بالمعايير الفضلى.

وقد بحث الشعراء الأمويون عن أساليب يدخلونها في شعرهم بغية تحسينه، وإخراجه بالصورة التي تمنحه الجودة والتفوق، وتُظهر هذه الأساليب رؤيتهم الخاصة لمفهوم الشعر، ومفهوم الصناعة الشعرية، وتوظيف هذه الصناعة في خدمة قصائدهم.

تعددت الأساليب التي استعان بها الشعراء في صناعتهم الشعرية، وراحوا يستقدمون من الصناعات النسيجية ما يدعم صناعتهم، فكان النسج واللحم والنير والحبك والطراز، تضاف إليها أساليب أخرى كالتحبير والحوك والتثقيف، وغيرها من الأساليب التي أسهمت في تحسين الشعر.

واهتمام الشعراء بالصناعة لتجويد شعرهم دفعهم إلى الاهتمام بعيوب الشعر، فقد سعوا جاهدين إلى تجنبها والابتعاد عنها؛ بغيةالحفاظ على جودة شعرهم وقوته.

كلمات مفتاحية: بواعث، مفهوم،أساليب الصناعة، الشعراء الأمويون، عيوب الشعر.

المقدّمة:

يشكل الشعر بمجمله سيرورة متكاملة، فالثقافة الشعرية تتوارثها الأجيال، لتكوّن مخزوناً إنسانياً ثقافياً للأمة، اللاحق منها يأخذ بهدي السابق، ويطوّره ليصبح في مرحلة ما سابقاً يُؤْخَذُ منه ويُطَوّرُ.

---

*- أستاذ في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية، (الكاتب المسؤول): ٠٩٣٣٦٠٩٧٧٧ (٠٠٩٦٣).

**- طالبة ماجستير، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.: eskandarsamar@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٠١/٢٤هـ.ش= ٢٠١٤/٠٤/١٣م تاريخ القبول: ١٣٩٣/٠٢/٣٠ هـ.ش= ٢٠١٤/٠٥/٢٠م

والشعر مرتبط بالبيئة المكانية والبيئة الإنسانية، وتظهر تجليات هذا الارتباط في الصياغة الفنية للشعر، وقد تناقل الشعراء هذا التأثر بالبيئة باختلاف الأزمنة والعصور، فكانت لكل زمن بيئته الاجتماعية الخاصة والإنسانية، وكانت لكل مرحلة من مراحل الشعر بيئتها الخاصة الحاضنة لها، فأثرت فيها،وتأثرت بها.

والعصر الأموي بتطوراته السياسية وامتداداته الجغرافية، كوّن حالاً شعرية، قد لا تكون– من الناحية الفنية–مختلفة كبير الاختلاف عما كانت عليه في العصر الجاهلي وصدر الإسلام، ولكنها اتسمت ببعض مظاهر التطوير والتجديد، فقد (كان عصر تجديد قوي ظاهر في اللفظ والمعنى وربما كان عصر الأمويين من هذه الناحية أخصب وأكثر إنتاجاً من عصر العباسيين، فقد حاول الشعر في هذا العصر أن يتجدد لا في لفظه ومعناه فحسب بل فيهما وفي الموضوع أيضاً)[1]. وعليه فالشاعر الأموي، أضاف إلى الأمثولة الشعرية الجاهلية، فكوّن لنفسه مساراً نجد في كل خطوة فيه أثره الواضح؛فقد خطّ الشعر الأموي آثاراً عميقة أصيلة في الديوان الشعري العربي، وكان له سبق الخوض في موضوعات لم تظهر قبله، أو كانت في مرحلة النشوء، ثم تطورت، وتشكلت ملامحها في العصر الأموي؛ مثل الشعر السياسي الحزبي، وفن النقائض الذي غدا فناً شعرياً بارزاً مستقلاً تمت له مقوّماته وخصائصه في هذا العصر، وشعر الغزل باتجاهاته وأعلامه...؟

سيتتبع البحث "**الصناعة الشعرية**" من وجهة نظر الشعراء؛ كيف فهموها، وكيف استعانوا بها في شعرهم، وذلك بتتبع منظومهم الشعري، ورصد أهم أساليب الصناعة الشعرية لديهم، وإظهارالقيمة الفنية المضافة التي منحتها لأشعارهم. فجاء البحث ليناقش النقاط الآتية:

أولاً: بواعث صناعة الشعر، ودورها في التحضير الذهني للخلق الإبداعي؛ أي التهيئة لنظم الشعر. **ثانياً**:مفهوم الشعراء لأساليب صناعة الشعر التي استعانوا بهاللارتقاء بإبداعهم الشعري. **ثالثاً**:مفهوم الشعراء لعيوب الشعر التي حرصوا على تجنبها، فكان هذا التجنب صناعة شعرية.

أولاً : بواعث صناعة الشعر: المكان– الزمان– الحال النفسية– القرين"شيطان الشعر"

قبل أن يبدأ الشاعر إبداع الشعر لا بدّ له من محرضاتٍ تساعده على ذلك، فالعملية الإبداعية تتطلب (ضرورة توفر أنواع من الدواعي والبواعث والمحركات لتساعد الشاعر على النظم والتركيز. وللشعراء في ذلك ضروب مختلفة يستدعون بها الشعر، فتشحذ القرائح، وتنبه الخواطر، وتلين عريكة

---

[1]– طه حسين، **حديث الأربعاء**،ج ١،ص ١٦.

الكلام، وتسهل طريق المعنى. كل امرئ على تركيب طبعه، واطراد عادته)[١]. ومهما كانت مقدرات الشاعر الشعرية عالية، ومهما كان محسناً مجوّداً، فلا بد له من (فترة تَعْرِض له في بعض الأوقات: إما لشغل يسير، أو موت قريحة، أو نُبُوّ طبع في تلك الساعة أو ذلك الحين)[٢]. فيجافيه الإلهام، ويستحيل عنده الإبداع، وتتوقف حالة التدفق اللاشعورية لمشاعره وأحاسيسه، تلك التي تشكل بداية التحضير للشعر، وكي يسترجع تلك المقدرة، نجده يبحث عما يثير في داخله الحال الشعورية، فيستلهم مما حوله، ويعيد لنفسه التوهج الشعري، يبحث عنها في الأمكنة من حوله، ويختار الأزمنة المناسبة لها، والحال النفسية الخاصة التي تمكنه من الإبداع.

يختار الشاعر **المكان** الذي تتوافر فيه الشروط المناسبة لشحذ قريحته، والمضي قدماً في العملية الإبداعية التي تبدأ بالتحضير للكتابة. وقد سئل كثيّر عزة (يا أبا صخرٍ كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر؟ قال: أطوف في الرباع المخلية والرياض المعشبة، فيسهل عليّ أرصنه، ويسرع إليّ أحسنه)[٣]. كذلك جعل عدد من الشعراء المكان ملهماً يساعد على استرجاع ما غاب منهم من وحي، وقد تحدث الشاعر نُصَيب عن لجوئه إلىالطبيعة عندما يعسرعليه القريض قائلاً: (آمر براحلتي فيشد بها رحلي، ثم أسير في الشعاب الخالية، وأقف في الرباع المقوية، فيطربني ذلك ويفتح لي الشعر)[٤].

كما كان لاختيار **الزمان** المناسب أثره في نظم الشعر، فقد يجد الشعراء أوقاتاً تكون فيها قرائحهم أكثر استعداداً للإبداع، وتلقي الوحي، والاستلهام (منها أول الليل قبل تَغَشّي الكرَى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير. ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر)[٥].

يرافق الزمان والمكان **حال نفسية** مناسبة، تدفع العملية الإبداعية نحو مزيد من العطاء، حددها الشاعر أَرْطَأَةُ بن سُهَيَّةَ عندما سأله عبد الملك بن مروان إن كان الشعر، فأجابه (والله ما أطرب، ولا أغضب، ولا أشرب، ولا أرغب، إنما يجيء الشعر عند إحداهن)[٦]. فالشاعر ربط مقدرته على قول

[١]- محمد عزام، **مصطلحات نقدية من التراث الأدبي**، ص ١٠٠.

[٢]- ابن رشيق، **العمدة**، ج١، ص ٢٠٤.

[٣]- الزمخشري، **ربيع الأبرار ونصوص الأخبار**،ج ٥، ص ٢٠٩.

[٤]- الأصبهاني، **الأغاني**،ج١، ص١٤١.

[٥]- ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ج١، ص ٨١.

[٦]- ابن رشيق، **العمدة**،ج١، ص ١٢٠.

الشعر بانفعالاته الداخلية؛ كل انفعال يؤدي إلى حالعاطفية خاصة تستثير في داخله جانباً من جوانب التفكير بما يتناسب والوضع النفسي، فهو عندما يطرب وينتشي، تتدافع إلى ذهنه أفكار الحب والشوق والغزل، وعندما يغضب يتملكه الهجاء، وعندما تداعبه الرغبة في العطايا يكون المدح والشكر. فالتجربة الشعرية متوقفة على البناء النفسي الداخلي للشاعر، وفي أي اتجاه يأخذه ذلك البناء، محدداً بذلك الغرض الشعري الذي سينظم فيه الشاعر قصيدته. وهذا ما ذهب إليه الشاعر كثيّر عزة عندما سئل عن سبب تركه الشعر، فأجاب: (ذهب الشَّباب فما أُعجب، وماتت عَزّة فما أطرب، ومات ابن أبي ليلى فما أرغب)[١].

هذه الترتيبات المكانية، والزمانية، والنفسية، ماهي إلا استعدادات الشاعر لتلقي الوحي، فهي توفر الشروط المؤاتية لاستقبال الشعر الذي يمنحه إياه **القرين(شيطان الشعر)**؛فقد ارتبط الشعر منذ بدايته بالوحي، ففي الجاهلية كانوا(يزعمون أنّ مع كلِّ فحل من الشعراء شيطاناً يقول ذلك الفحلُ على لسانه الشعر)[٢]، ووادي عبقر مشهور منذ الجاهلية بأنه مسكن الجن، والشعراء تقصده عندما تريد الشعر. وقد ذهبوا أبعد من ذلك؛ إذ منحوا الجن أسماءً؛ إذ قالوا: (إن اسم شيطان الأعشى مِسْحل، واسم شيطان الفرزدق عمرو، واسم شيطان بشار شِنِقْناق)[٣]. وقد استمرت نظرية شيطان الشعر العصر الأموي، فكان قول الشاعر الشعر من وحي قرينه من الجان، وحدّثنا كثيّر عزة كيف قوّله شيطانه الشعر قائلاً:(بينا أنا يوماً نصف النهار أسير على بعيرٍ لي بالغَميم أو بقاع حَمدان، إذا راكبٌ قد دنا مني حتى صار إلى جنبي؛فتأملته فإذا هو من صُفْرٍ وهو يجر نفسه في الأرض جراً. فقال لي: قل الشعر وألقاه عليَّ قلت: من أنت؟ قال: أنا قرينك من الجن. فقلتُ الشعر)[٤].

و لم يكن شياطين الشعريبدعون الشعر الجيد فقط، بل كذلك الشعر السيّئ كان يخرج من بعضهم، وقد ذكرهما الفرزدق بقوله:(إن للشعر شيطانَين يدعى أحدهما الهَوْبَرَ والآخر الهَوْجَلَ، فمن انفرد به الهَوْبَرُ جاد شعره وصح كلامه، ومن انفرد به الهَوْجَلُ فَسد شعره)[٥].

١- ابن عبد ربه،**العقد الفريد**،ج٦، ص ١٧٥./ يقصد ابن أبي ليلى:عبد العزيز بن مروان.

٢- الجاحظ،**الحيوان**،ج٦، ص ٢٢٥.

٣- أبو منصور النعالبي، **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**، ص ٧٠.

٤- الأصبهاني، **الأغاني**، ج ٨، ص ٣٥؛ الصُّفر: النحاس الأصفر.

٥- القرشي، **جمهرة أشعار العرب**، ص ٦٣.

هذه المعالجة الذهنية التي يجريها الشاعر قبل أن تخرج علينا قصائده، وندركها،هي واحدة عند الشعراء. فالشاعر مهما كان عصره أو بيئته لا بد له من أن يحضّر للشعر قبل أن يعلنه، ويكون ذلك باستحضار الوحي، واستلهام الصور، وترتيب الأفكارعلى اتساع مداها وتنوعها، في قوالب اللغة؛ من كلمات وتشبيهات وصور بلاغية، ثم إظهار ما أسفرت عنه هذه العملية الإبداعية من قصائد الشعر. قد يكتفي بعض الشعراء بذلك فيُخرج القصيدة من فوره إلى العلن، وبعضهم لا يقف عند تلك المرحلة بل يقوم بتنقيحما أسفر عنه إلهامه، وتهذيبه، وتحسينه؛ فقد يحذف بيت شعر، أو يقدم بيتاً على آخر، أو يغير في المفردات والمترادفات للحصول على القافية المناسبة، كل ذلك كي تخرج قصيدته متكاملة خالية من العيوب والأخطاء،ولو استمر ذلك حولاً كاملاً، شأن بعض القصائد التي عرفت بالحوليات.

والانتقائية التي يمارسها أي شاعر-سواء في انتقاء الأفكار والمعاني، أم في انتقاء المفردات والصور، أم في انتقاء الإيقاع الموسيقي الذي يناسب شحنات العواطف واندفاعاتها-هي ممارسة نقدية، تميز نقد الشاعر من نقد الناقد؛ لأن الشاعر استطاع القيام بعملية النقد على ما هو كائن في ذهنه ولا يدركه الآخر، في حين يُعمل الناقد نقده على ما هو حاصلٌ فقط، ويستطيع إدراكه. وبهذا تفوق الشاعر على الناقد؛ إذ حقق مقولة أن (النقد لا ينبغي أن يشغل نفسه بالعمل الفني في ذاته فقط، وإنما أيضاً بعملية الكتابة، وبالحال العقلية للكاتب وهو يتلقى الإلهام)[١].

ثانياً: مفهوم الشعراء لبعض أساليب صناعة الشعر:

لا يمكن القول إن الشعر في مجمله يقوم على الموهبة الخالصة، وإن الشاعر يكتفي بالإلهام والوحي لينتج إبداعه، فالشعر في طبيعته ليس مجرد أفكار ومعان، بل هو-أيضاً- أسلوب وكلمات يتفاعل الشاعر معها، ويعمل على اختيار المناسب منها، ومجرد بحثه عن وزن، وقافية، ورويّ ينظم على أساسها شعره هو نوع من الصناعة،ومرحلة تتجاوز الإلهام والوحي، والطبع والسليقة اللذين فُطر عليهما الشعر الجاهلي في مرحلة تكوينه الأولى. فبعد أن خبر الشعراء معنى الشعر، وكيف يكون التعبير عنه بالصوت، راحوا يبحثون عن مزيد من الإتقان، وذلك باختيار الأصوات المناسبة أكثر من غيرها، والموسيقا الداخلية والخارجية لهذه الأصوات القادرة على استيعاب انفعالاتهم والدفعات العاطفية الخاصة بهم أكثر من غيرها، في محاولة لإيصال الفكرة والمعنى بأفضل أسلوبوإطار. وهنا تكمن الصناعة الأولى عند الشاعر، وهذا لا يلغي الطبع الذي ولد عليه الشاعر الجاهلي وكان جزءاً منه إنساناً قبل أن

---

[١] هربرت ريد، **طبيعة الشعر**، ص ١٩.

يكون شاعراً. وفي مرحلة متقدمة من العصر الجاهلي، نلاحظ تطوراً لهذه الصناعة يكمن في تنقيح الشعر وتهذيبه وتحسينه، وهذا ما نجده عند من سماهم النقاد "عبيد الشعر".

لم يختلف الأمر كثيراً في العصر الأموي؛ إذ بقي الشاعر في حال بحث عن صياغة فنية يصبغها أفكاره ومعانيه، لإخراج شعره خالياً من العيوب التي قد يقع فيها الشعر، مؤكداً ضرورة تأثيره في المتلقي،وإثارة انفعاله؛ إذ (ليس بكافٍ أن تكون القصائد جميلة، بل ينبغي أن يكون لها سحر فتجذب شعور السامع أينما شاءت)[١]، هذه المحاولات لم تقف عند حدود الطبع، بل تجاوزتها إلى صناعة الشعر، وقد اختلف الشعراء في مدى التعامل مع الشعر بوصفه صناعةً لها مقوماتها وأدواتها وقواعدها الناظمة.وليس مثل شعرهم نافذة نستطيع الولوج منها لرصد مفهومهم لهذه الصناعة، وما الأدوات التي استعانوا بها للعناية بشعرهم وإخراجه على أجمل صورة، انطلاقاً من إدراكهم أن (الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال)[٢]، وما سعيهم هذا إلا لفرض وجودهم قوة إبداعية قادرة على التنافس، وعلى بسط سلطتها على غيرها من المقدرات الشعرية، فالشاعر لايسوغ له الوقوع في الأخطاء التي وقع فيها من سبقه من الشعراء وقد نُبّهِ عليها،(فليس يُقتدى بالمسيء، وإنما الاقتداء بالمحسن)[٣]. وعليه فإن هاجسه نحو هذا الكمال دفعه إلى العناية بشعره أكثر، باحثاً عن سبلٍ لدعم موهبته، وإمكاناته الخاصة ليبلغ بها التفوق.

في المقابل لا يمكن القول إن كل صناعات الشعر مجودة،فقد تكون رديئة إن لم يحسن الشاعر التعامل مع الأدوات التي يمتلكها، فيتجاوز بذلك السبب الذي من أجله لجأ إلى صناعة الشعر، وهذا يدفعنا إلى القول إنها، فن، وإبداع لا يقدر عليه إلا من امتلك موهبة خالصة،ومقدرة فائقة، وتزداد هذه المقدرة عندما لا يُشعِر المتلقي بالمجهود الذي بذله لإخراج شعره على تلك الهيئة المتقنة، فتكون (الصنعة محكمة إلى حد الخفاء حتى لتلوح طبيعية)[٤].وهذا ما ثابر الشعراء على تحقيقه؛فمنهم من تفوق على الصناعة فحسن عمله، ومنهم من تفوقت عليه الصناعة فساء عمله. وفيما يأتي، نبينبعض أساليب الصناعة الشعرية كما رصدناها في منظومهم:

١- الإعداد والتجهيز والترشيح:

رافق الإعداد والتجهيز وعيد الشعراء وتهديدهم،وهذا ما نجده عند الشاعر جرير في قوله[٥]:

---

[١]- هوراس، **فن الشعر**، ص ١١٦.

[٢]- قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص ٣.

[٣]- ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص ١٤.

[٤]- محمد مندور، **في الأدب والنقد**، ص ٢٤.

[٥]ديوانه، م٢،ص ٩٤٠.

أَعدَدْتُ لِلشُعَراءِ سُمّاً ناقِعاً   فَسَقَيتُ آخِرَهُم بِكَأسِ الأَوَّلِ
لَمّا وَضَعْتُ عَلى الفَرَزدَقِ مِيسَمي   وَضَغا البَعيثُ جَدَعْتُ أَنفَ الأَخطَلِ

فقد هيأ قصائد هجاء تطول كل من ينافسه أو يهجوه، وهذه القصائد أعدّها إعداداً محكماً حتى باتت تشكل تهديداً قوياً لأي شاعر يقف في طريقه، فهجاؤه يمتلك خواص السم القاتل الذي لا يرحم أحداً، ولا يستثني أحداً، وقدبين لنا آلية هذا الإعداد بوسمه الفرزدق، وضربهالبعيث، وقطعه أنف الأخطل، ذلك كله بشعره الذي لا يقدر على مثله أحدٌ. وقد جهز قصائد هجاء تنتشر في الآفاق قائلاً[١]:

وَجَهَّزتُ في الآفاقِ كُلَّ قَصيدَةٍ   شَرودٍ وَرودٍ كُلَّ رَكبٍ تُنازِعُ

كما يجهز سويد بن كراع القصائد التي سيدافع بها عن نفسه، يقول[٢]:

عَلى غَيرِ جُرمٍ غير أَنْ جارَ ظالِمٌ   عَليَّ فَجَهَّزتُ القَصيدَ الْمُفَرّعا
وَقَد هابَني الأَقوامُ لَمّا رَميتُهُمْ   بِفاقِرَةٍ إِن هَمَّ أَن يَتَشَجَّعا

فقد تعرض لجور الآخرين، فجهز سلاحه الذي سيحارب به أعداءه، قصائد هجاء تُدخِلُ الخوف إلى قلوبهم.

يأتي الترشيح بمعنى التهيئة، لكنه لم يأت للوعيد وللدلالة على قصائد الهجاء؛ إذ يدعو النابغة الشيباني الشعراء إلى تهيئة الشعر الجيد، ويجد أن هذا الشعر في انتشاره إنما يعكس صورة واضحة عن مكانته ورفعته؛ لذلك يطالب بالتحضير المتقن وعدم السعي إلى التقليد والانتحال؛ لأن الشعر من وجهة نظره إبداع ذاتي خاص تحصنه الصنعة الكريمة التي تنفي عنه صفة الضعف، يقول[٣]:

وَالناسُ في الشِعرِ فَرّاثٌ وَمُجتَلِبٌ وَناطِقٌ مُحتَذٍ مِنهُمْ وَمُفْتَعِلُ ذَر ذا وَرَشِّح بُيوتاً أَنتَ حائِكُهالا بُدَّ مِنها كِراماً حينَ تَرتَحِلُ.

لم تكن حاجة الشعراء إلى الإعداد والتجهيز والترشيح، للتغطية على قصورهم الإبداعي، بل كانت وسيلتهم لإعلام خصومهم قدراتهم الشعرية التي تزيد صنعتها المتقنة من فاعليتها المؤثرة، فتغدو سلاحاً بيدهم يرهبون به من يحاول الاعتداء عليهم.

٢- النسج – اللحم – النّيْر– الحبك – الطراز :

تجلت الصناعة الشعرية في المنظوم الشعري الأموي في استقدام مصطلحات خاصة بصناعة النسيج،

---

[١] ديوانه، م٢، ص ٩٢٢.

[٢] الأصبهاني، **الأغاني**، ج ١١، ص ١٢٣.

[٣] ديوانه،ص (٢٠-٢٠٤).

وما تنطوي عليه من دلالات الإتقان والجودة. هذه الصناعة بأدواها الخاصة ومزاياها تتفاوت بين صانع وآخر، كل واحد يضع علمه وقدراته في صناعته لإخراجها على أفضل هيأة. وهذا ما فعله الشاعر مع شعره؛ إذ هيأ أدواته، ووضعها في خدمة أفكاره ومعانيه، فأخرج إبداعاً شعرياً تشاركت فيه الموهبة والمقدرة الفنية العالية.

نبدأ بالنسج؛إذ يقال:(نَسَجَ الحائِكُ الثوبَ يَنْسِجُه ويَنْسُجُه نَسْجاً،... لأنه ضَمَّ السَّدَى إلى اللُّحْمة،... ونَسَج الشاعرُ الشِّعْر: نَظَمَه. والشاعرُ يَنْسِجُ الشِّعْر)[1]. أما في اللحم فيقال:(لَحَمَ الأَمرَ إذا أَحْكَمَهُ وأَصْلَحَهُ...لاحَمَ الشَّيْءَ بالشّيْء: أَلْزَقَه به... وأَلْحَمَ الناسجُ الثوبَ)[2]. وفي النّير يقال:(أنار الثوب وناره ونيّره: أعلمه وألحمه، والنِّيْرُ: العَلَمُ واللُّحمة جميعاً... وثوبٌ ذو نِيرَين: محكم نُسِجَ على لُحمتين)[3]. وكلها معان تدل على إحكام الصنعة وإتقانها.

وقد اجتمع اللحم والنسج والنير في قول جرير يهجو الفرزدق[4]:

ما في مُعاوَدَتِي الفَرَزدَقَ فَاعلَموا ... لِمُجاشِعٍ ظَفَرٌ وَلا استِبشارُ
إِنَّ القَصائِدَ قَد جَدَعنَ مُجاشِعاً ... بِالسَّمِّ يُلحَمُ نَسجُها وَيُنارُ

فقد نسج قصائده بتركيبة هجائيةٍ خاصة، الأداء الوعيدي فيها عالٍ، والصنعة الفنية محكمة، وقد أعلن ذلك بوضوح،فمزج السمبكل حرف من حروفها، وجعله جزءاً من تكوينها، ليقتل خصمه بتفوقه عليه.

في حين يقول الشاعر عروة بن أذينة في المدح [5]:

فَهذا لِهذا وَقُل مِدحَةً ... تَسيرُ غَرائِبُ أَشعارِها
مُحَبَّرَةً نَسجُها مُترَصٌ ... عَلى حُسنِها وَشيُ أَنيارِها
لأَهلِ النَدى وَبُناةِ العُلى ... وَصِيدِ مَعدٍّ وَأَخيارِها

[1] – ابن منظور، **لسان العرب**، م٦، ج٤٩، ص ٤٤٠٦ نسج.

[2] – ابن منظور، **لسان العرب**، م٥، ج ٤٤، ص٤٠١٢ لحم.

[3] – الزمخشري، **أساس البلاغة**، ج٢، ص ٣١٥.

[4] – **ديوانه**، م٢، ص ٨٧٢.

[5] – شعره، ص (٢٢٤-٢٢٥) / محبرة: قصيدة محسنة، نسجها مترص:محكم الوشي والتحسين، الندى: الكرم، صيد معد:ساداها وكرامها.

مناقضاً الشاعر جريراً في المعنى،وحاذياً حذوه في الصنعة؛ بدلاً من الهجاء الذي دعا إليه جرير بجدهيدعو إلى قول المديح الذي يسير في الآفاق، دالاً على الكيفية التي تجعل قصيدة المدح قادرة على التنقل بمنتهى السهولة؛إذ يجب أن يكون نسجها متماسكاً قوياً، وفي الوقت ذاته تتزين بأبهى حلة أدبية ولغوية، فالشاعر هنا ولج إلى صناعة الشعر من حيث المعنى والمبنى؛ فالألفاظ مختارة بعناية، وهي تؤدي دورها البديعي في إطار الأسلوب المتقن.

أماالحبك فقد قيل فيه:(المَحْبُوك: ما أُجيدَ عَمَلُهُ المحْكَمُ الخَلْقِ، من حَبَكْتُ الثَّوْبَ إذا أَحْكَمْتَ نَسْجَه)[1]. ونجد هذا المعنى في قول الشاعر الفرج بن سعد الذي يستعين به لتخرج قوافيه محكمة متقنة، يقول[2]:

طرقتني تحت الظلام قوافٍ بعد وَهْنٍ محبوكةٌ محكماتُ

والطراز هو: (ما ينسج من الثياب للسلطان... والطِّرْز والطّراز: الجيّد من كُلِّشيْءٍ)[3].وقد استخدم عبد الرحمن بن حسان بن ثابت هذا المعنى في هجائه النجاشي، قائلاً[4]:

نجاشيّ الحماس وذلّلْته قصائد من طرازي وانتحالي

الشاعران: الفرج،وعبد الرحمن استمدا من الصناعة النسيجية مايتيح لشعرهما جودة الحبك وتفرد الطراز، فكانت وسيلتهما لنظم الشعر الذي يتماشى و تلك الصفات العالية من الإتقان والإبداع.

٣- القد – التقويم – الرصن– التنكيب:

يأتي القد بمعنى القطع، والشاعر ذو الرمة يعتني بشعره وبجودته، فيبعده عن العيوب التي قد تصيبه كالسناد، لذلك لم يكن يقبل كل ما يجول في ذهنه من أفكار شعرية، بل يقتطع منها القصائد التي تحمل معاني وصوراً لم يسبقه إليها أحدٌ، فيحقق بذلك التفرد في الخلق الإبداعي، والإتقان في الصياغة الأدبية، يقول[5]:

---

[1] – ابن منظور، **لسان العرب**، م٢، ج٩، ص ٧٥٨ مادة:حبك.

[2] – شعر طيِّئ و أخبارها في الجاهلية و الإسلام، ج٢، ص٦٧٠.

[3] – ابن منظور، **لسان العرب**، م٤، ج٣٠، ص ٢٦٥٥، مادة: طرز.

[4] – شعره، ص ٣٧.

[5] – **ديوانه**، ج٣،ص١٥٣٢–١٥٣٣/ المساند: من السناد عيب في الشعر.

وَشعرٍ قَد أَرِقْتُ لَهُ غَريبٍ أُجَنِّبُهُ الُمسانَدَ و الُمحالا
فَبِتُّ أُقيمُهُ وَأَقُدُّ مِنهُ قَوافِيَ لا أَعُدُّ لَها مِثالا

وكذلك عدي بن الرقاع يعتنيبالشعر، فيقوّمه، و يعدّله حتى يخرج مجوداً، يقول(١):

وَقَصيدَةٍ قَد بِتُّ أَجمَعُ بَينَها حَتّى أُقَوِّمَ مَيلَها وَ سِنادَها

والحسين بن علي (عليهما السلام) يحكم شعره، ويعدّله مستخدماً الرصن والتقويم، يقول(٢):

وَقَد أَرْصَنْتُ مِن شِعْري وَقَوَّمْتُ عَروضيهِ

أما الشاعر النعمان بن بشير فقد حدثنا عن كيفية صناعته الشعر قائلاً (٣):

فَهَذا وَإِنّي تارِكُ الشعرِ بَعدَها لِخَيرٍ مِنَ الشِعرِ اِتِّباعاً وَأَرشَدا
وَقَد كُنتُ فيما قَد مَضى مِن قَريضه تَنَكَّبتُ مِنهُ ما أَرادَ وَأَفنَدا

ففي قوله" تنكبت" إنما أشار إلى تحسينه الشعر،نقول:(نَكَبَ عن الشيءِ وعن الطريق... وتَنَكَّبَ: عَدَلَ)(٤)،فهو يعدّلالشعر ويختار منه ما يناسب رؤيته الجديدة، بعد أن غير الإسلام مفهومه للشعر.

٤- الإحكام :

يتجسد الشعر في المزج بين العواطف والأحاسيس والمشاعر، والألفاظ والتراكيب والصور، وكي تتم هذه التركيبة وتتجانس لا بد من ضوابط ومعايير تحقق جودة الشعر وإتقانه، وقد تنبه الشاعر إلى هذه المسألة، فكان الإحكام إحدى التقانات التي سعى إليها في صناعته الشعرية، وذلك على مستوى المبنى والمعنى، والشعراء (حين كانوا يمتدحون بأشعارهم لا يجدون ما يصفونها به إلا جودة السبك، وقوة المعنى)(٥).

فالشاعر كثيّر عزة يحسن اختيار الألفاظ والمعاني التي يسوقها في معرض مديحه كي تتناسب والممدوح المعروف عنه سخاؤه، يقول(٦):

[١] - **ديوان شعره**،ص ٨٨.

[٢] - **ديوانه**، ص ١٧٧/ رَصُنَ الشيء: ثبت، وأرصنَه: أثبته وأحكمه

[٣] - شعره،ص ٩٦- ٩٧

[٤] - ابن منظور، **لسان العرب**، م٦، ج٥، ص ٤٥٣٤ : نكب.

[٥] - طه أحمد إبراهيم، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ص ٣٠.

[٦] - **ديوانه**،ص ١٢٠.

وَأَحكِمْ كُلَّ قافِيَةٍ جَديدٍ   تُخَيِّرُها غَرائِبَ ما تَقولُ
لأَبيَضَ ماجِدٍ تُهدي ثَناهُ   إِلَيهِ وَالثَناءُ لَهُ قَليلُ

فهو يبحث عن المستوى الرفيع الذي يتيح له التفوقعلى منافسيه من الشعراء، ويعطي الممدوح حقّه من الثناء، فيكون الشكر على قدر الإحسان.فالإحكام أمر تجاوز الشاعر في ابتغائه مقولـــة لا إراديـــة الشعر وتلقيه جاهزاً من شياطين الشعر، فهو عندما يحكم شعره أو يحسنه أو يجوده، إنما يدخل مجـــال الصناعة الخاصة بهذا الشعر.

٥- التحبير:

لا يكتفي الشاعر بما يقدمه الوحي-أو شيطان الشعر- من مادة إبداعية؛إذ يعمد إلى تحسين هذه المادة ورفع سويتها الفنية حتى تتماهى مع إبداعه، والتحبير وسيلته لتحقيق هذه الغاية، وفي اللغة (حَبَّرْتُ الشِّعْر والكلامَ حَسَّنْتُه)[١].والصعاب التي ترافق عملية الخلق الشعري ترافق الصناعة أيضاً، والشاعر الحكم بن عبدل الأسدي يشير إلى هذه الصعاب قائلاً[٢]:

أعنّي على رعي النجوم ولَحْظِها   أُعِنْكَ على تحبيرِ شعرٍ مُقَصَّدِ

إذ جعل تزيين الشعر وتحسينه (التحبير)،لإخراجه على أتم صورة،مماثلاً في صعوبتهعدَّنجوم السماء جميعها، وهو بذلكيدحض القول بسهولة نظم الشعر،سواء أكان من ناحية الوحي، والإبداع، أم من ناحية الصناعة.

والمزج بين الإبداع الذي يُلهَم به الشاعر، والصناعة التي ترفع سوية الشعر فوق رفعته تمثل على لسان الفرزدق فيقوله[٣]:

لَتبلُغَنْ لِأَبي الأَشبالِ مِدحَتُنا   مَن كانَ بِالغَورِ أَو مَروَيْ خُراسانا
كَأَنَّها الذَهَبُ العِقيانُ حَبَّرَها   لِسانُ أَشعَرِ أَهلِ الأَرضِ شَيطانا

فقد جعل الصناعة الشعرية من أصل الشعر تخرج على لسان شيطان الشعر،والشاعر إن تباهى مرة بشيطان الشعر ودوره في تفوقه على غيره من الشعراء،فالفرزدق هنا يتحدى تحدياً مزدوجاً عندما يجعل لشيطانه- وهو الأشعر على الإطلاق- إضافة إلى قدرته الإبداعية قدرة على زيادة تجويد الشعر ليخرج بأناقة وإتقان.

١- ابن منظور، **لسان العرب**، م٢، ج ٩، ص ٧٤٨ حبر.

٢- الأصبهاني، **الأغاني**، ج٢، ص ١٤٥.

٣- ديوانه، ص٦٣٣.

كان المديح حاضناً مهماً لأسلوب التجويد الشعري " التحبير " فقد تعددت الشواهد الشعرية التي أظهرت لجوء الشعراء إلى مثل هذا النوع من الصناعة للوصول إلى المبتغى من كل مدحة، وإعطاء القصائد مزايا شعرية متفوقة على غيرها[1].فالقصيدة المحبّرة التي تبارى الشعراء في نظمها وإرسالها في الآفاق، لتتناقلها الأفواه والركبان، تفوقت على النظم المألوف بصفاتها الفنية والشعرية، فكانت حالاً خاصة من الإنجاز الإبداعي وظفها الشعراء لخدمة الغرض الشعري الذي جاءت في سياقه، مؤدية الدور المنوط بها في التأثير والإمتاع. ونجدها هنا بصورة واضحة مع قصائد المدح.

٦- التّنَخُّل :

تم الحديث –سابقاً–عن العملية الانتقائية التي يجريها الشاعر على أفكاره ومعانيه حين يبدع قصيدته، وسيتناول الحديث–هنا–عملية انتقائية اصطفائية تالية يجريها الشاعر على شعره بوصفه نوعاً من الصناعة يمارسها في إبداعه، حتى يخرج شعره في صورته النهائية. فالشاعر يصوغ الشعر العالي الجودة، وينطق به كي ينافسالآخرين، هذا الاختيار يسمى النخل، يقال(نَخَل الشيءَ يَنْخُلُه نَخْلاً وتَنَخَّله وانتَخَله: صَفَّاه واختارَه؛ وكل ما صُفِّيَ ليُعْزَل لُبابُه فقد انتُخِل وتُنُخِّل،...، وانتَخَلْتُ الشيء: استقصيت أَفضله، وتَنَخَّلْتُه : تَخَيَّرْته)[٢]. والشاعر الأحوص الأنصاري تعمد في مدحه أن يكون ما ينخله من الشعر الأفضل قائلاً [٣]:

مِدَحاً تَكونُ لَكُم غَرائِبُ شِعرِها مَبذولَةً وَلِغَيرِكُم لا تُبذَلُ
فَإِذا تَنَخَّلتُ القَريضَ فَإِنَّه لَكُمُ يَكونُ خيارُ ما أَتَنَخَّلُ

فهو يجعل تنقية شعره وتصفيته نهجاً يلتزمه، متجاوزاً ذلك إلى الحديث عن درجة متقدمة من التّنخيل، فالثناء مرتبطٌ بأفضل درجات التنخيل لتكون صنعته الشعرية محكمة، تصل جودتها إلى تخليد الممدوح فتصبح مثلاً يتخذه الشعراء من بعده أنموذجاً للمدح الرفيع.

٧- الحوك:

صناعة نسيجية أخرى ألقت بظلالها على الشعر؛إذ استفاد الشعراء من مهاراتها وأدواتها في

---

[1] ينظر على سبيل المثال: مجموع أشعار العرب وهومشتمل على ديوان رؤبة بن العجاج،ص٤٥/ ديوان شعرعدي بن الرقاع،ص٢٣٠-٢٣١/ ديوان ذي الرمة، ج٢، ص٧١٥ / شرح أشعار الهذليين، ج٢،ص٥٢٠ وص٥٢٤/ شعر الأخطل،ج٢،ص٤١٣.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، م٦، ج٤٨، ص ٤٣٧٨: نخل.

[3] شعره، ص ٢١٣ -٢١٤ / الأصبهاني، **الأغاني**،ج ١٨،ص١٩٧.

نظمهم،لتكون لصناعتهم الشعرية مزية الحوك من الإتقان والإحكام، فالشاعر(يَحُوك الشعر حَوْكاً: ينسجه ويلائم بين أَجزائه)[١].من أجل تحسينه ورفع سويته الفنية لتناسب الغرض الذي يسوقه فيه، وبذلك يبرز الحوك أداةًأخرى في النسيج الشعري، يعتمدها الشعراء للوصول بشعرهم إلى مستوى أرفع يحقق تطلعاتهم في إبداع الشعر. وزياد الأعجم كان صانعاً ماهراً لقصيدته،فكانت سائرة لا عيب فيها،نسجها بجودة وإتقان، يقول في حوك شعره[٢]:

وَقافِيَةٍ حَذّاءَ بِتُّ أَحوكُها   إِذا ما سُهَيلٌ في السَّماءِ تَلالا

أما الشاعر طريح الثقفي فيشرح لنا آلية عمله عند النظم، فيقول[٣]:

وَحَوْكِيَ الشِعرَ أُصْفيهِ وَأنظِمُهُ   نَظْمَ القَلائِدِ فيها الدُرُّ وَالذَهَبُ

فهو لا يكتفي بما تقدمه القريحة الشعرية، بل يعمل على الملاءمة بين أجزاء شعره، ويعمل على تخير أفضله وأحسنه، حتى يخرج متناسقاً منسجماً كما حبات الدر، عندما ينظم بعضها مع بعض لتشكل القلادة. فقد تحدث بوضوح عن صناعته الشعرية المتكاملة التي تتجانس أدواتها بعضها مع بعض، لتشكل في النهاية قصائد مجودة متقنة تظهر إبداعه الشعري.

فحوك الشعراء قصائدهم أسهم بشكل جلي في تحسين شعرهم، وذلك وفقاً لرؤيتهم الخاصة التي عبروا عنها في منظومهم الشعري، لتحتل الصناعة مكاناً مهماً في العملية الإبداعية.

٨- التثقيف:

عملية أخرى مارسها الشعراء في صناعتهم الشعريةسعياً إلى التميز الأدبي والتفوق الشعري، فالشعراء يقوّمون شعرهم، ويصلحون ما يصيبه من اعوجاج وأخطاء قد تفقده جودته وإحكامه. أخذها الشعراء من عملية تثقيف الرماح؛ فالثّقاف (**هي حَدِيدَةٌ تكونُ مَعَ الْقَوَّاسِ والرَّمَّاحِ يُقَوِّمُ بِها الشَّيْءَ الْمُعْوَجَّ...والثِّقَافُ: مَا تُسَوَّى بِهِ الرِّمَاحُ**)[٤]، فقاموا بتعديل أشعارهم حتى تصل إلى مستوى فني يرضي تطلعاتهم الشعرية.

---

[١]- ابن منظور، **لسان العرب**، م٢، ج١٢، ص ١٠٥٤: حوك.

[٢]- شعره، ص ٩٠.

[٣]- الأصبهاني، **الأغاني**، ج٤، ص٧٧.

[٤] ابن منظور، **لسان العرب**،م١،ج٦، ص ٤٩٢: ثقف.

شكّل تجويد الشعر هاجساً عند بعض الشعراء، فكان منهم من (يدع القصيدةَ تمكث عنده حولاً كَريتاً، وزَمناً طويلاً، يردِّد فيها نَظَرَه، ويُجيل فيها عقله، ويقلِّب فيها رأيَه)[١]. يبحث في أسلوبها وتركيبها، في انتقاء ألفاظها وصورها،عن خطأ محتمل أو تعبير أقوى وأبلغ، مشتغلين بصناعتهم شغلاً كاملاً، من غير أن يعيروا الزمن الذي يستغرقونه اهتماماً حتى يقرروا قولها أمام الناس. والشاعر سويد بن كراع يعتني بقصيدته عاماً كاملاً حتى تخرج في مستوى واحد من الجودة،يقول[٢]:

إِذا خِفْتُ أَن تُرْوى عَلَيَّ رَدَدْتُها وَراءَ التَراقي خَشيَةً أَن تَطَلَّعا

وَجَشَّمَني خَوفُ ابنِ عَفّانَ رَدَّها فَثَقَّفتُها حَوْلاً جَرِيداً وَمَرْبَعا

قيام الشاعر بتحسين شعره وتقويمه مسألة أساسية في عملية النظم التي يمتهنها، واعتماده على التثقيف أداةً مساعدة لتجويد شعره وإظهاره بصورة عالية الجودة بيّنٌ فيما يقول، وهو لا يرى في ذلك أي انتقاص لمقدراته الإبداعية؛ إذ يربط بين صناعته الشعرية، وإبداعه الذي ينتشر بسرعة،ونرى النابغة الشيباني يلحّ على مسألة التثقيف عندما يسدي نصائحه لمن يريد نظم الشعر قائلاً[٣]:

أُثقِفِ الشِعرَ مَرَّتَينِ وَأُطنِب في صُنوفِ التَشبيبِ وَالأَمثالِ

في قراءتنا منظوم الشعراء وجدنا استخداماً لمفاهيم فنية بعينها عكست صورة واضحة عن رؤيتهم لنوع الصناعة وماهيتها التي يبتغونها لشعرهم،كالتقويم والإحكام والتحبير والحوك والتثقيف والتنخّل وغيرها مما تمت دراسته سابقاً.فالشاعر عبر عن نفسه بوصفهصانعاً للشعر،وقد(قيل للعجاج:مالك لا تحسن الهجاء؟ قال:هل في الأرض صانع إلا وهو على الإفساد أقدر)[٤]،فهو يعترف بصناعته الشعرية التي يشبهها بالبناء، وقوله بمقدرته على الهدم كمقدرته على البناء إنما تعبيرٌ عن ممارسته الصناعة، وامتلاكه الأساليب والأدوات لذلك.

٩- النقائض:

ليست النقائض نوعاً من أنواع الصناعة الفردية التي يمارسها الشاعر في شعره لتحسينه أو تعديله أو تغييره، بل هي صناعة ثنائية يقوم بها شاعران، يردّ أحدهما على الآخر بصنع قصيدة تماثل قصيدة الأول في الوزن، والروي، والموضوع، وتنقضها بالمعاني، ومن هنا جاءت فكرة ضم النقائض إلى صناعة

---

[١] الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج٢، ص ٩.

[٢] ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ج٢، ص ٦٣٥.

[٣] ديوانه، ص ١٥٢.

[٤] الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج1، ص ٢٠٧.

الشعر؛ لأن الشاعر عندما ينقض يصنع شعراً بصفات وشروط لم يحددها هو، بل فرضت عليه، وبذلك يخرج عن حدود العفوية المطلقة.

وعندما تذكر "النقائض" يتسارع إلى أذهاننا مثلث الشعر الأموي جرير والأخطل والفرزدق، مختصرين هذه الكلمة بالحروب الشعرية التي خاضها هؤلاء في مسيرتهم. ولكن بتدقيق وتمحيص نجد أن نشأتها في الشعر تعود(إلى طفولة هذا الشعر العربي في جوانب هذه الصحارى والقفار...لذلك رأينا هذا الفن ينشأ في حظيرة الشعر الجاهلي)[١]، ولكن جاء العصر الأموي، فنهض بهذا الفن وأولاه أهمية وعناية جعلتاه فناً شعرياً بارزاً من فنون تلك المرحلة، لتوافر الظروف السياسية والاجتماعية التي أسهمت في رفده وتغذيته.

والنقائض جمع نقيضة، وبالعودة إلى الجذر اللغوي نجد أنّ النَّقْض هو (إِفْسادُ ما أَبْرَمْتَ من عَقْدٍ أَو بناءٍ... نَقْض البناء هو هَدْمُه... والمناقَضةُ في القول: أَن يُتَكَلَّم بما يتناقَضُ معناه)[٢]. فالشاعر في يحاول هدم كل المعاني والأفكار التي على أساسها بنى الشاعر الأول قصيدته، وأهم غرض تقوم عليه النقائض هو الفخر سواء بالنسب أم بالقبيلة أم بالأخلاق والمحامد أم بالشعر والتفوق فيه، فتقوم النقيضة على الهجاء وهدم كل المفاخر السابقة، (وإذا كان الفخر، والهجاء، والحماسة، هي الفنون الرئيسة لفن "النقائض" الشعري فقد تناول أيضاً الرثاء، والنسيبَ، والسياسةَ، والمديحَ، أو كانت هذه الفنون الفرعية من عوامل المناقضة وعناصرها منذ وجد هذا الضرب في الجاهلية)[٣].

وقدذكر الشعراء في منظومهم النقائض في معرض التفاخر بمقدراتهم الشعرية التي مكنتهم من نقض القصائد، فالشاعر جرير يفاخر الفرزدق بصناعته الشعرية المتفوقة التي أعجزته، و لم يتمكن من نقضها في حين ينقض هو كل قصائده، يقول[٤]:

إِنَّ القَصائِدَ قَد جَدَعنَ مُجاشِعاً ... بِالسّمِّ يُلحَمُ نَسجُها وَيُنارُ
وَلَقوا عَواصِيَ قَد عَيِيتَ بِنَقْضِها ... وَلَقَد نُقِضْتَ فَما بِكَ استِمرارُ

في حين يفخر عمر بن لجأ بنقضه جريراً وتغلبه عليه، مع أنه هو البادئ، يقول[٥]:

---

[١] أحمد الشايب، **تاريخ النقائض في الشعر العربي**، ص ١-٢.

[٢] ابن منظور، **لسان العرب**، م٦، ج٥٠، ص ٤٥٢٤: نقض.

[٣] أحمد الشايب، **تاريخ النقائض في الشعر العربي**، ١٤.

[٤] **ديوانه**، م٢،ص ٨٧٢.

[٥] - شعره،ص ٧٠.

يا بنَ الأتانِ بَدأَتَ أولَ مَرَّةٍ وَغُلِبْتَ إذ نَقضَ القَصيدُ قَصيدا

والمعروف في النقائض أن البادئ يكون في موقع الأقوى؛لأنه يملك حرية كاملة في تحديد الموضوع، والوزن، والقافية، في حين يكون من يجيب مقيداً بهذه الشروط.

وكذلك الفرزدق يعير جريراً بعدم قدرته على نقض قصائده قائلاً[1]:

إن كانَ قَد أعياكَ نَقضُ قَصائِدي فَانظُرْ جَريرُ إذا تَلاقى المَجمَعُ

ربما كانت نقائض جرير والفرزدق والأخطل هي الأشهر على الإطلاق في العصر الأموي، ولكن كانت هناك نقائض بين شعراء آخرين تنوعت أسباب الهجاء بينهم، وأساليبه. تقوم النقيضة إذاً على رد كل ما فخر به الشاعر، ومحاولة هجائه بهدم هذه المفاخر، ويؤكد حديث المستهل بن الكميت مع أبيه ذلك؛ إذ قال له :(يا أبت، إنك هجوت الكلبي، فقلت:

ألا يا سلمُ يا تِرْبي أفي أسماءَ من تِرْبِ؟

وغمزت عليه فيها، ففخرت ببني أمية، وأنت تشهد عليها بالكفر، فألّا فخرت بعلي وبني هاشم الذين تتولّاهم ! فقال: يا بني، أنت تعلم انقطاع الكلبي إلى بني أمية، وهم أعداء علي عليه السلام، فلو ذكرت علياً لترك ذكري، وأقبل على هجائه، فأكون قد عرضت علياً له، ولا أجد له ناصراً من بني أمية، ففخرت عليه ببني أمية، وقلت: إن نقضها عليَّ قتلوه، وإن أمسك عن ذكرهم قتلتُه غماً وغلبته؛ فكان كما قال، أمسك الكلبي عن جوابه، فغُلِّب عليه، وأُفحِم الكلبي)[2].فالكميت استخدم الدهاء والذكاء في هجاء الكلبي ففخر بالأمويين الذين يؤيدهم الأخير، فكان من المحال أن يرد عليه ويهجوهم ويحط من نسبهم أو مقامهم كي يحقق شروط النقيضة، لذلك آثر الصمت على الرد، فحقق الكميت غرضه بأن هجاه، وحمى نفسه من لسانه.

والنقائض بأسلوب إنشائها الفني إنما تُدخل الشعر في طور الصناعة،معتمدة على أدوات وأساليب تختلف نوعاً ما عن الأدوات المستخدمة فيما سبق ذكره من الصناعات، ولكنها تبقى تحت المسمى نفسه. قد يتقن الشاعر نقيضته لتتفوق على قصيدة الخصم، وفي الوقت ذاته قد تأتي هذه النقيضة ضعيفة قياساً بالقصيدة الأساسية، ونعود لنذكّر أن الشاعر البادئ بالقول يمتلك مقومات التفوق على خصمه بنسبة أكبر. وقد جمعت نقائض جرير والفرزدق في كتاب سمي كتاب النقائض، كذلك جمع الشاعر أبو تمام نقائض جرير والأخطل.

---

[1] - ديوانه، ص ٣٦٥.

[2] - الأصبهاني، **الأغاني**، ج١٥، ص ١٢٣.

ثالثاً: مفهوم الشعراء لعيوب الشعر:

يحث الشاعر عن صناعة متقنة لشعره خالية من العيوبالتي تؤثر سلباً في منظومه الإبداعي، وتقلل قيمته، ليتحولالشاعر إلى حرفيٍّ يضع نصب عينيه إخراج حرفته بكامل جودتها وجمالها، لتدخل عيوب الشعر في صميم مفهوم الشعراء للشعر، وكذلك مفهومهم للصناعة الشعرية. فكان لا بد لهم من تجنبها والتصريح بذلك، كي يصلوا بشعرهم إلى الغاية المرجوة، فيتكامل في الشعر الخلق والإبداع، مع الجودة والإتقان؛لذلك كان لا بد من إلقاء الضوءعلى بعض هذه العيوب التي أصرّ الشاعرفي منظومه على ضرورة الابتعاد عنها، رغم وقوعه فيها؛لأن الجودة مطلب الشعر، ومطلب أي شاعر.**فما موقف الشعراء من عيوب الشعر؟**

كانت العيوب الفنية المتمثلة بعيوب القافية؛مثل السناد،والإقواء،والإكفاء حاضرةً في الوعي الشعري لكل شاعر، يسعى بفطرته الإبداعية إلى تجاوزها؛ لذلك نجد حرص الشعراء على نظم شعرٍ خالٍ من هذه العيوب كبيراً،فوصل بهم الأمر إلى جعل خلو قصائدهم من مثل هذه العيوب دليلاً على تفوقهم في صناعتهم الشعرية. وهناك مآخذ أخرى يجب على الشاعر المجيد أن يعيها، كالانتحال، والسرقة الشعرية،وقد صرّح بعض الشعراء بنقاء شعرهم من مثل هذه العيوب.

١- الانتحال:

وهو أن ينسب الشاعر إلى نفسه أبيات شعر قالها غيره ويدرجها في قصائده، (ولا يقال "منتحل" إلا لمن ادّعى شعراً لغيره وهو يقول الشعر، وأما إن كان لا يقول الشعر فهو مُدَّعٍ غير منتحل...)[١]. وقد اتهم الشعراء بعضهم بعضاً بالانتحال، في حين رفض آخرون الانتحال وعدّوه دليلاً على فساد صناعتهم الشعرية. فالشاعر المتوكل الليثي يفخر بشعره الذي يتفوق به على كل الشعراء، ويبعد عن نفسه الشعر المنتحل قائلاً[٢]:

قَهرتُ الشعرَ قَد عَلِمَت مَعَدٌّ فَلا سَقَطاً أَقولُ وَلا اِنتِحالا

[١] – ابن رشيق، **العمدة**، ج ٢، ص ٢٨٢.

[٢] – شعره،ص ١٤٦)/ **وينظر**: ديوان الفرزدق، ص٣١٠/ ديوان الطرماح، ص١٩٨-١٩٩ /شعر النعمان بن بشير، ص١٠٥/ديوان ذي الرمة، ج٣، ص١٥٣٨/ ديوان الكميت، ص٩١/ديوان النابغة الشيباني، ص٩٣/شعر ابن هرمة، ص٩٩.

ورغم إصرار الشعراء على رفض الانتحال، وتطهير أشعارهم منه، في محاولة لإبراز مقدراتهم الشعرية، فإن أخبارهم لا تخلو من قصص انتحالهم شعر الآخرين، وخبر ذي الرمة مع الفرزدق يؤكد أن الانتحال موجود عند الشعراء مهما حاولوا إنكاره، فبينما ذو الرمة ينشد قصيدته التي يقول فيها:

أحين أعاذتْ بي تميمٌ نساءها وجُرّدتُ تجريد اليماني من الغِمْدِ

سمعها الفرزدق وقال لراويته: اضممها إليك. فقال ذو الرمة: نشدتك بالله يا أبا فراس انتحل ما شئت غيرها، فانتحل أربعة أبيات[١].أدرك ذو الرمة أن شعره منتحل لا محالة، وأن الفرزدق سينسب الأبيات إلى نفسه، لذلك نجده يناشد الفرزدق بانتحال أي قصيدة غيرها، ما يضعه في موقف من لا حول له ولا قوة. وهذا الاستسلام سببه ما عرف عن الفرزدق من هجائه الشرس.وقد ذخرت كتب الأخبار بمثل هذا الخبر عن شعراء عدة كانوا ينسبون أشعار غيرهم إلى أنفسهم، يأخذونها من صاحبها نفسه، أوينتحلونها دون علمه[٢]. فكان الانتحال المرفوض من الشعراء في العصر الأموي حاضراً في ممارساتهم.

٢- السرقة :

هي من عيوب الشعر، منها سرقة الألفاظ، ومنها سرقة المعاني التي كانت أكثر انتشاراً، و لم تشكل فحولة الشعراء ومقدرتهم الشعرية العالية حائلاً يمنعهم من السرقة، بل عدها بعضهم جزءاً من تكوينهم الشعري، حتى إن الفرزدق جعلها صيداً ثميناً عندما قال: (ضوالّ الشعر أحبُّ إلي من ضوالّ الإبل، وخير السرقة ما لم تقطع فيه اليد)[٣]، مشيراً إلى سرقة الشعر، التي يعدها حقاً مشروعاً طالما لا رقيب يردعه عنها، متناسياً– كغيره من الشعراء – الرقابة الوجدانية، والرقابة التنافسية التي يمارسها الشعراء بعضهم على بعض، في محاولة لإظهار ضعفهم الشعري الذي دفعهم إلى سرقة أشعار غيرهم، كما حدث مع الفرزدق وكثير؛ إذ (لقي الفرزدق كُثَيّراً بقارعة البلاط... فقال له الفرزدق: يا أبا صخر، أنت أنسب العرب حين تقول:

أريد لأنسى ذكرها فكأنما تمثّل لي ليلى بكل سبيل

يعرض له بسرقته من جميل. فقال له كثير: وأنت يا أبا فراس أفخر الناس حين تقول:

١- المرزباني، **الموشح**، ص ١٠٧.

٢- ينظر: المرزباني، **الموشح**، ص ١٠٨ و ١٤١.

٣- المرزباني، **الموشح**، ص ١٠٦.

ترى الناس ما سِرْنا يسيرون خَلْفنا　　　وإن نحن أومأنا إلى الناس وقّفوا

... وهذا البيت أيضاً لجميل سرقه الفرزدق)[١]. مارس الشاعران دور الرقيب فوجه كل واحدٍ منهما إلى الآخر انتقاداً بسرقة الشعر وكأنه بريء من هذه التهمة. كانت السرقة في بعض الأحيان تتم بشكل فاضح دون أن يكترث الشاعر بشهرة الأبيات، أو بالانتقاد الذي سيوجه إليه، فكان يضم كامل البيت، يجري فيه بعض التعديلات فقط من حيث الروي أو القافية، لتناسب قصيدته التي نظمها.

ورغم معرفة الشعراء المسبقة بالضعف الذي يسببه هذا العيب لشعرهم فإنهم كانوا غزاة للأشعار، يستولون عليها، وتصبح في أشعارهم حقاً مشروعاً، حتى إن الأخطل قال (نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة)[٢]. هذا اعتراف من شاعر فحل يهابه الشعراء الفحول قبل الشعراء الصغار، ومع ذلك كان يقر بالسرقة على أنها أمر حاصلٌ عند الشعراء.

٣-السناد والإقواء والإكفاء:

السناد هو من عيوب القافية و(هو دخول الفتحة على الضمة والكسرة)[٣]، ويقول الأخفش في السناد: (كل فساد قبل حرف الروي مما هو في القافية)[٤]، وقد أكد الشعراء في معرض فخرهم بشعرهم أن صناعتهم الشعرية خالية من السناد كما في قول عدي بن الرقاع[٥]:

وقصيدةٍ قَد بِتُّ أَجْمَعُ بَينَها　　　حَتّى أُقَوِّمَ مَيلَها وَسِنادَها

أما الإقواء فهو(رفعُ بيتٍ، وجرُّ آخَرَ)[٦]،وهومن عيوب القافية، رفضه الشعراء؛كما في قول جرير[٧]:
جرير[٧]:

فلا إِقواء إِذْ مَرِسَ القَوافِي　　　بِأَفْوَاهِ الرُّواةِ وَلا سِنادا

الإقواء والإكفاء (عند بعض العلماء شيء واحد،وبعضهم يجعل الإقواء في العروض خاصة دون الضرب،ويجعلون الإكفاء والإيطاء في الضرب دون العروض...وزعم يونس أن الإكفاء عند العرب هو

[١]- الأصبهاني، **الأغاني**، ج ٧، ص ٧٥.

[٢]- المرزباني، **الموشح**، ص ١٤١.

[٣]- ثعلب، **قواعد الشعر**،ص ٦٤.

[٤]- التنوخي، **كتاب القوافي**، ص ٣٥.

[٥]- ديوان شعره،ص ٨٨/ **وينظر**: ديوان ذي الرمة،ج ٣، ص١٥٣٢.

[٦]- ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ج١، ص ٩٥.

[٧]- المرزباني، **الموشح**، ص ١٣ /البيت ليس في ديوانه.

الإقواء. وبعضُهم يجعله تبديل القوافي،مثل أن يأتي بالعين مع الغين لشبههما في الهجاء، وبالدال مع الطاء، لتقارب مخرجيهما...)[1]، وبعدّالإكفاءعيباً من عيوب الشعر،فقد نفاه الشاعر النابغة الشيباني من الشعر الجيد في قوله[2]:

وَحَوكُ الشِعرِ ما أَنشَدتَ مِنهُ يُزايِلُ بَينَ مُكفَئِهِ الغِناءُ
فَيَنفي سَيِّىءَ الإِكفاءِ عَنهُ كَما يُنفى عَنِ الحَدَبِ الغُثاءُ

تبرأ الشاعر من هذه العيوب، وأعلن ذلك صراحة في شعره، انطلاقاً من حرصه على أدائه الشعري، ومن يقينه بأن مثل هذه العيوب تحدّ ارتقاءه إلى المستوى الفني والإبداعي الرفيع الذي يسعى إليه في شعره، كما أن مثل هذه العيوب تتعارض وصناعته الشعرية التي اهتم بها، وجعلها رافداً لمقدرته الشعرية؛ كي يوصل شعره إلى مستوى تنافسي متقدم، يحقق لذاته التفوق ولاسمه الخلود.

الخاتمة:

تجاوز الشاعر الأموي الإلهام والوحي، وبدأ بالتفكير في الصناعة بوصفها مرحلةً يمر بها شعره قبل إخراجه إلى العلن، و لم تصل الصناعة الشعرية إلى أن تكون غاية الشاعر في العصر الأموي، بل كانت وسيلته للخروج بمنظومه الشعري على مستوى عالٍ من الجودة والإتقان، وربما وجدت المبالغة في الصناعة فيما تلا العصر الأموي، عندما أصبح البديع ظاهرة، وبدأت المحسنات-فيما بعد- تصبح غاية وليس وسيلة. فكان الإعداد والتجهيز وغيرهما من الصناعات، سبيلاً للعناية بالقصائد وإخراجها بالصورة الأجود التي يريدها كل شاعر لشعره.

والصناعات التي قال بها الشعراء كانت ثمار بحثهم عن أساليب تجعل الشعر الذي ينظمونه يظهر برؤية فنية أفضل، تتكامل مع إبداعهم الأدبي المطبوع، لتتشكل في النهاية قصائد ينافسون بها غيرهم من الشعراء، وتحقق لهم التفوق الشعري،من غير أن تمس جوهر الشعر المتمثل في الطبع، فالشاعر الذي تنساب ألفاظه بطلاقة، وتأتيه المعاني والصور بسهولة لا يتأثر شعره إن كانت صنعته من غير تعمّلٍ، أما من بالغ في هذه الصنعة حتى وصلت به إلى درجة التكلف والهوس بها، فهذا حديث آخر يجيب عنه البحث في علم البديع الذي هو خارج نطاق هذا البحث.

[1] – ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، ج٦،ص ٣٥٣-٣٥٤.

[2] – **ديوانه** – ص ١١٤.

وغالبية الصناعات التي اتبعها الشعراء، كما بدت في منطوقهم، كانت مأخوذة من الصناعات النسيجية التي تستخدم لتحسين المنتج النسيجي وإخراجه بجودة عالية، يتباهى بها صنّاعها، ومن بعدهم مرتدوها، هذه النتيجة حثت الشاعر ليكون بدوره منتجاً يتباهى بمنتجه، وينافس به ما قد ينظمه الشعراء. ومن الألفاظ، أو المصطلحات الدالة على تلك الصناعات: النسج، واللحم، والنير، والحبك، والطراز، والرصن، والحوك.

وهذه الصناعة التي لامست ذائقة الشاعر، كانت سبيله في العملية الفكرية التي يمارسها في أثناء إبداع الشعر، من منطلق أن رؤية الشاعر الخاصة للشعر هي التي تحدد غاية الشعر عنده، وهذه الغاية تختلف باختلاف الرؤى، وإن كانت لها أُطر عامة موحدة فإن الخصوصية الشعرية لكل شاعر حاضرة في فهمه الخاص للشعر، وفي إدارة هذا الفهم بما يتناسب وشخصيته الإبداعية، لتأتي الصناعة الشعرية وجهة نظر يتعامل معها الشعراء وفق مفهومهم للشعر.

وقد شكل مفهوم الشعراء للشعر رؤية واضحة عن الكيفية التي سيتعامل بها الشاعر مع إبداعه، فكانت عنايته بالشعر واضحة، ليس فقط من خلال الخلطة السحرية المتمثلة بتماهي الإبداع والخيال بالصناعة، بل أيضاً بابتعاده عن كل ما قد يسبب الفساد والضعف لشعره، فكان حذراً من الوقوع في العيوب التي من شأنها أن تقلل من قيمة شعره. و لم يكن تجنبه عيوب الشعر من خلال ممارسته العملية فقط، بل كان يرفضها ويصرح بهذا الرفض في منظومه، ولعل التنافس الحاصل بين الشعراء جعل من هذه العيوب نقطة تنافسية ارتكازية؛ فإما أن يتفاخر الشاعر بخلو شعره منها،وإما أن يقلل من قيمة منافسه؛ إذ ينسب إلى شعره بعضاً منها، فكانت سلاحاً مزدوج الفاعلية.

قائمة المصادر والمراجع:

١- إبراهيم، طه أحمد، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري**، مكة المكرمة: الفيصلية،٢٠٠٤م.

٢- الأخطل، غياث بن غوث،**شعره**،صنعة السكري،تحقيق:د.فخر الدين قباوة،الطبعة الثانية، بيروت: دار الآفاق الجديدة،١٩٧٩م.

٣- ابن أذينة، عروة، **شعره**، تحقيق: د. يحيى الجبوري، الطبعة الثانية، الكويت: دار القلم،١٩٨١م.

٤- الأسدي، الكميت بن زيد،**ديوانه**، جمع وشرح وتحقيق د.محمد نبيل طريفي، الطبعة الأولــى،بيروت: دار صادر،٢٠٠٠م.

٥-الأصبهاني، أبو الفرج، **كتاب الأغاني**، تصحيح الأستاذ الشيخ أحمد الشنقيطي، مصر: مطبعة التقدم.

٦- الأعجم،زياد،**شعره**، جمع وتحقيق ودراسة: د. يوسف حسين بكار، الطبعة الأولى، دار المسيرة،١٩٨٣ م.

٧- الأنصاري،الأحوص،**شعره**، جمعه وحققه عادل سليمان جمال،قدم له د.شوقي ضيف، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٠م.

٨- الأنصاري، عبد الرحمن،**شعره**، جمع وتحقيق د. سامي مكي العاني، بغداد: مطبعة المعارف،١٩٧١م.

٩-الأنصاري، النعمان بن بشير،**شعره**،حققه وقدم له: د.يحيى الجبوري، الطبعة الثانية، الكويت: دار القلم،١٩٨٥م.

١٠- البروسيّ،وليم بن الورد،**مجموع أشعار العرب،مشتمل على ديوان رؤبة بن العجاج**، ألمانيا: ليبسيغ،١٩٠٣م، الكويت: أعادت نشره دار ابن قتيبة للطباعة والنشر.

١١- التنوخي،أبو يعلى عبد الباقي عبد الله بن المحسن، **كتاب القوافي**، تحقيق: د.عوني عبد الرؤوف، الطبعة الثانية، مصر: مكتبة الخانجي،١٩٧٨ م.

١٢- الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل النيسابوري، **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار المعارف،١٩٦٥م.

١٣- ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى، **قواعد الشعر**، حققه وقدم له وعلق عليه :د. رمضان عبد التواب، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٥م.

١٤-الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، الطبعة السابعة، القاهرة: مكتبة الخانجي،١٩٩٨م.

١٥-الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر،**كتاب الحيوان**،تحقيق وشرح عبد السلام هارون، الطبعة الثانية، مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٦٥م.

١٦- ابن جعفر، قدامة، **كتاب نقد الشعر**، الطبعة الأولى، قسطنطينية: طبع في مطبعة الجوائب، ١٣٠٢هـ.

١٧- حسين، طه، **حديث الأربعاء**، ج ١، مصر : المطبعة التجارية الكبرى، ١٩٢٥ م.

١٨- ابن حكيم، الطرماح، **ديوانه**، عني بتحقيقه: د.عزة حسن، الطبعة الثانية، بيروت: دار الشرق العربي،١٩٩٤م.

١٩- ذو الرمة، غيلان بن عقبة، **ديوانه**، شرح الباهلي، رواية ثعلب،حققه وقدم له وعلق عليه:د.عبد القدوس أبو صالح، الطبعة الثانية، بيروت:مؤسسة الإيمان، ١٩٨٢م.

٢٠- ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده**، حققه وفصله وعلق حواشيه:محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، دار الجيل،١٩٨١ م.

٢١- ريد، هربرت، **طبيعة الشعر**، ترجمة: د.عيسى علي العاكوب، مراجعة د. عمر شيخ الشباب، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧م.

٢٢- الزمخشري،أبو القاسممحمود بن عمر، **أساس البلاغة**، تحقيق:محمد باسل عيون السود، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية،١٩٩٨م.

٢٣- الزمخشري،أبو القاسممحمود بن عمر، **ربيع الأبرار ونصوص الأخبار**، تحقيق: عبد الأمير مهنا، الطبعة الأولى، بيروت: مؤسسة الأعلمي،١٩٩٢م.

٢٤- السكري،أبو سعيد الحسن بن الحسين، **شرح أشعار الهذليين**، حققه: عبد الستار أحمد فرّاج، راجعه: محمود محمد شاكر، دار العروبة،١٩٦٥م.

٢٥- السنديوني، وفاء فهمي،**شعر طيّئ وأخبارها في الجاهلية والإسلام**، الطبعة الأولى، الرياض: دار العلوم،١٩٨٣م.

٢٦- الشايب، أحمد، **تاريخ النقائض في الشعر العربي**، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٤م.

٢٧- الشيباني، النابغة،**ديوانه**، تحقيق: د.عبد الكريم إبراهيم يعقوب، دمشق: منشورات وزارة الثقافة،١٩٨٧م.

٢٨- ابن طباطبا، أبو الحسن العلوي، **عيار الشعر**، تحقيق:د. عبد العزيز ناصر المانع، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥م.

٢٩- العاملي،عدي بن الرقاع، **ديوان شعره**، د. تحقيق نوري حمدي القيسي،حاتم صالح الضامن، المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧م.

٣٠- ابن عبد ربه،أحمد بن محمد،**العقد الفريد**،تحقيق:د.مفيد محمد قميحة، الطبعة الأولى، بيروت:دار الكتب العلمية،١٩٨٣م.

٣١- عزام، محمد، **مصطلحات نقدية من التراث الأدبي**، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٥م.

٣٢- عزة، كثير،**ديوانه**، جمعه وشرحه: د. إحسان عباس، بيروت: دار الثقافة،١٩٧١م.

٣٣- ابن عطية، جرير، **ديوانه**، شرح محمد بن حبيب، تحقيق: د. نعمان محمد أمين طه، مصر: دار المعارف، ١٩٦٩م.

٣٤- ابن علي،الإمام الحسين، **ديوانه**،إعداد:عبد الرحيم مارديني، الطبعة الأولى،دمشق:دار المحبة للطباعة والنشر،٢٠٠٤-٢٠٠٥م.

٣٥- الفرزدق، **ديوانه**، شرحه وضبطه وقدم له: علي الفاعور، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٧م.

٣٦- ابن قتيبة،**الشعر والشعراء**، قدم له: حسن تميم، راجعه و أعد فهارسه محمد عبد المنعم العريان، الطبعة الثالثة، بيروت: دار إحياء العلوم،١٩٨٧م.

٣٧- القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب، **جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام**، حققه وضبطه وزاد في شرحه: علي محمد البجاوي، مصر: نهضة مصر،١٩٨١م.

٣٨- ابن لجأ، عمر،**شعره**، د. يحيى الجبوري، بغداد:دارية الحرية للطباعة، ١٩٧٦م.

٣٩- الليثي، المتوكل،**شعره**، د. يحيى الجبوري، بغداد: مكتبة الأندلس، ١٩٧١م.

٤٠- المرزباني، أبو عبيد الله بن عمران، **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، القاهرة: عنيت بنشره جمعية نشر الكتب العلمية، مصر : المطبعة السلفية، ١٣٤٣.

٤١- مندور، محمد،**في الأدب والنقد**، القاهرة: نهضة مصر.

٤٢- ابن منظور،**لسان العرب**، تحقيق: عبدالله علي الكبير؛محمد أحمد حسب الله؛ هاشم محمد الشاذلي، القاهرة: دار المعارف،١٩٨١م.

٤٣-ابن هرمة، إبراهيم،**شعره**، تحقيق:محمد نفاع؛حسين عطوان، دمشق: مجمع اللغة العربية، ١٩٦٩م.٤٤- هوراس، **فن الشعر**، ترجمة : د. لويس عوض، الطبعة الثالثة، الهيئة المصرية للكتاب،١٩٨٨م.